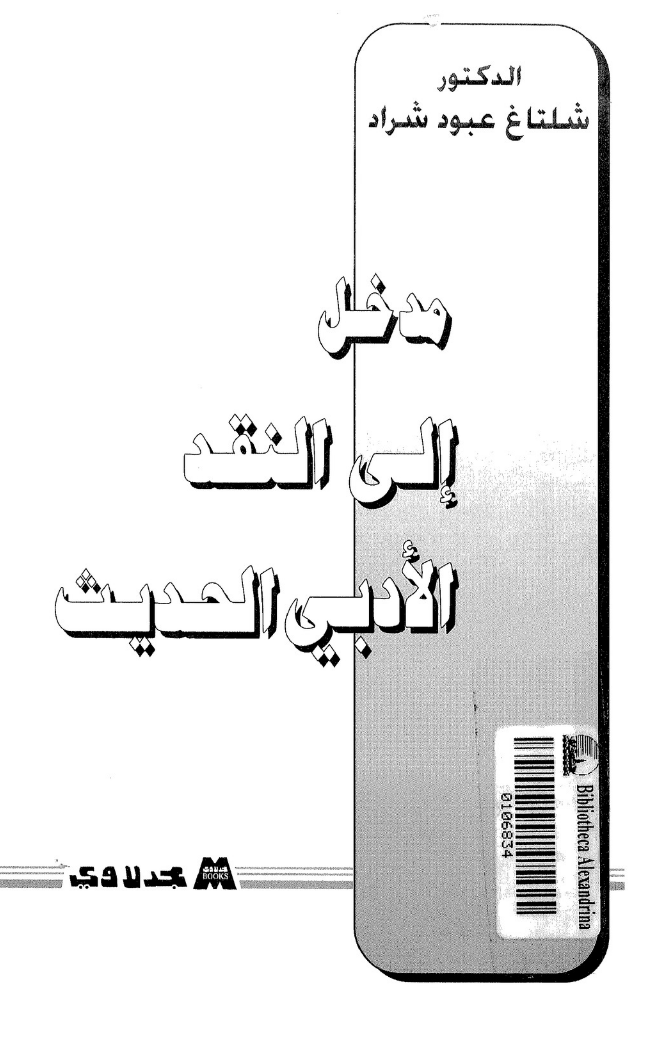


الدكتور
شلتاغ عبود شراد
مدخل
إلى النقد
الأدبي الحديث
مجدلاوي
BOOKS



مدخل

الى النقد الأدبي الحديث

مدخـــل

الى النقد الأدبي الحديث

الدكتور

شلتـاغ عبـود شـراد

قسم اللغة العربية

كلية الاداب والتربية

جامعة سبها

الطبعة الأولى

١٤١٩ هـ - ١٩٩٨ م

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(١٩٩٨/٣/٤٤٧)

رقم التصنيف: ٨٠١,٩٥

المؤلف ومن هو في حكمه: شلتاغ عبود شراد

عنوان الكتاب: مدخل الى النقد الادبي الحديث

الموضوع الرئيسي: ١- الآداب

٢- النقد الادبي

بيانات النشر: عمان / دار مجدلاوي للنشر

* - تم اعداد بيانات الفهرسة الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

مجدلاوي

عمان - الرمز البريدي: ١١١١٨ - الأردن

ص.ب: ١٨٤٢٥٧ - تلفاكس: ٤٦١١٦٠٦

المقدمة

مادة النقد الأدبي الحديث من المواد الهامة التي يدرسها طلاب قسم اللغة العربية. وهي مادة متفرعة تحتاج جهداً دائباً من الاستاذ والطالب معاً، ولا يجدي معها ما يمكن أن يقدمه الاستاذ من ملخصات أو مذكرات، كما أن توجيه الطلبة الى المصادر والمراجع غالبا ما يواجه صعوبات توفر هذه المصادر، او قلة نسخها في المكتبة، فتكثر الشكوى، ويعم التبرم.

وبسبب من هذا فإن الوقوف عند عناصر التوصيف، ومحاولة جمعها باسلوب وعرض يكون بين الايجاز الشديد والاطناب المتوسع، يساعد الطلبة على الاحاطة بموضوعات النقد في هذا المقرر، ويوفر عليهم الوقت. على ان هذا لا يعفيهم من الرجوع الى المصادر من حين الى حين لمناقشة قضية أو إشباعها بحثا. وذلك بتوجيه من الاستاذ وترشيد.

إن هذا الكتاب الذي بين ايدينا يطمح الى تحقيق هذا الهدف،ويحاول، ما استطاع، ان يجيب عن اهم قضايا النقد الأدبي الحديث من الناحية النظرية، مع اهتمام بشيء من الجانب التطبيقي الذي يمكن ان يكتمل بأوراق العمل الميدانية. فمن القضايا التي عالجها الكتاب (مفهوم الأدب والفن) قديما وحديثا، وهذه القضية من شأنها أن توسع من افق الطالب وتزوده بمعرفة جمالية تساعده على فهم العملية الابداعية.

اما تحليل العمل الابداعي نفسه، فهذا ما أجاب عنه الفصل الثاني، وهو بعنوان وظيفة النقد والناقد من خلال فصل (نظرية النقد).

ولقد اضطلعت الفصول الثلاثة التالية (تطور النقد لدى الغربيين، وملامح النقد العربي القديم، ونشأته في الادب الحديث) بوضع المادة ضمن سياقها التاريخي اوربيا وعربيا وهذه الفصول مكثفة غاية الكثافة، لأن صفحات محدودة غير قادرة على احصاء هذا الكم الهائل من النقاد، ورصد العدد الكبير من النظريات مع تعدد البيئات، وتعاقب العصور. ولكن ما لا يدرك كله، لا يترك جله، كما يقال.

اما الفصل السابع والثامن فناقشنا نظرية الانواع الادبية في مجال الشعر

والنثر، ومن المعلوم ان لكل نوع شعري او نثري تاريخه وقوانينه، ولا يمكن لناقد، او سائر في طريق التربية النقدية الا ان يأخذ من هذه القوانين بطرف.

وكان لا بد للطالب الذي ينهي دراسته الادبية، ويتهيأ لتوديع الدراسة النظامية، ان تكون له ثقافة نقدية تعده للاطلاع والفهم، وتؤهله للتذوق وتدريس الأدب، وربما ترشحه ان يكون طالبا في الدراسات العليا في يوم ما. وهذه الثقافة النقدية المعاصرة توفر عليها الفصل التاسع من خلال عرض المذاهب الادبية الحديثة في الآداب الاوربية والأدب العربي الحديث الذي لم يستطع ان يعيش بمنأى عن تلاقح الثقافات واجواء التأثر والتأثير في العصر الحديث.

أما الفصل العاشر (مناهج النقد الأدبي) فبدا للمؤلف أنه ضروري في النقد التطبيقي، لأنه يعني انني قبل ان اقدم على دراسة اثر ادبي (شعر أو قصة او مسرحية) لا بد أن اعرف المنهج الذي ادرس على ضوئه هذا الأثر وقد تعددت هذه المناهج في العصر الحديث، من منهج فني، الى تاريخي، الى نفسي، الى اجتماعي... وقد حاول هذا الفصل ان يلبي هذه الحاجة أو بعضا منها.

إن مؤلف هذا الكتاب لا يدعي لنفسه، ولا ينبغي له ان يدعي بأنه جاء بما لم تستطعه الأوائل، أو انه جمع كل ما يتعلق بالنقد من مفاهيم وقضايا، اوربية وعربية. وكل ما يطمح اليه من تأليف هذا الكتاب ان يحقق واحداً من الأهداف التي تؤلف من اجلها الكتب. فهذه الأهداف ذكرها ابن حزم الأندلسي فقال: (التآليف المستحقة للذكر. والتي تدخل تحت الاقسام السبعة التي لا يؤلف عاقل عالم الا في احدها.... وهي: اما شيء لم يسبق اليه يخترعه، أو شيء ناقص يتمه، أو شيء مستغلق يشرحه، أو شيء طويل يختصره دون ان يخل بشيء من معانيه، او شيء متفرق يجمعه، أو شيء مختلط يرتبه، أو شيء اخطأ فيه مؤلفه يصلحه).

ولو لم يكن لهذا الجهد الا محاولة جمع المادة المتفرقة في الكتب وجعلها في متناول الطلاب، لكفى صاحبه رضا عنه. أما ما يراه القارئ الكريم في أنه حقق اكثر من هذه الغاية، أو قصر حتى في الغاية الاساسية، فانني لا املك ازاءه الا ان اقول هذا مبلغ جهدي (وفوق كل ذي علم عليم).

والله ولي التوفيق،

الفصل الأول

مفهوم الفن والأدب



الفـــن

لمـا كـان الادب مـادة النقد وموضوعـه كـان لا بـد مـن التعـرف علـى طبيعتـه ووظيفته، ولما كـان الادب فنـاً مـن الفنـون الجميلـة المتعـددة، فـلا بـد -كذلـك- مـن الوقوف عند ماهية الفن وطبيعته ووظيفته وخصائصه بشكل عام، بحيث يشـكل هـذا الحديث مدخلاً مناسبا لدراسة النقد وتاريخه ومذاهبه ومناهجه.

والفن مصطلح واسع يكاد يتسع للفنون العملية كالتجارة والحدادة والبناء، وربما من الحكم والإدارة، ولكننا نريد أن نقف عند المعنى الذي يشير الى الجانب الجمـالي والوجداني الذي يمثله الفن ويعبر عنه الفنان.

ولقد اختلفت آراء الفلاسفة والمفكرين والنقاد في معنى الفن منذ القدم. فقـد قـال افلاطـون بأن الفن تقليـد أو محاكـاة للطبيعـة. وهـو بهـذا يغـض مـن شـأن الفـن، لأن المحسوسات في الطبيعة تقليد لـ (المثل) أو الفكرة، فيكون الفن عندئـذ تقليـدا للتقليـد، فيبعد عن الحقيقة مرتين في رأيه.(١)

أما ارسطو -تلميذ افلاطون- فقد رأى أن الفنان لا يقلد الطبيعة الظاهرة، وإنمـا هو يعبر عن حقائقها الثابتة ومبادئها التي تفسر وجودها، وهـو يصـور مـا يجـب ان يكون عليه الواقع، وليس ما هو كائن منه، والفن فوق هذا ليس نسخاً للطبيعة، بل ان الفنان، وهو يحاكي الطبيعة يصنع ما هو اجمـل منهـا.(٢) وهكـذا يمكـن فهـم نظريـة ارسطو في الفن على انه خلق وابتكار، أو أنـه إعـادة تحويـر للواقـع والسـمو عليـه. وليس تقليدا لا فضل فيه ولا مزية.

---

(١) نظرية الأدب، شايف عكاشه، ديـوان المطبوعـات الجامعيـة، الجزائـر، ط١، ١٩٨٤، ص ١٩

(٢) مقدمة في النقد الأدبي، د. علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسـات والنشـر بـيروت ط١، ١٩٧٩، ص ١٥.

ثم توالت الآراء والنظريات واختلفت في فهمها لماهية الفن، فمن نظرية تقول ان الفن تعبير عن الشخصية عبر الأحاسيس والمشاعر، إلى أخرى تقول بأنه انعكاس للحياة الاجتماعية وحركة الإنتاج والآلة، وإلى ثالثة تقول أن الفن نوع من الخلق الموضوعي الذي لا يمثل الذات أو المجتمع، بل إن بعض علماء النفس – مثل سيجموند فرويد، ذهب إلى الفن تنفيس عن الرغبات المكبوتة في اللاشعور، وعملية إعلاء وتسام بالغريزة الجنسية[1].

وترتب على هذا الفهم لماهية الفن موقف من غايته ووظيفته، فعتددت الآراء في هذه القضية السابقة، ولكننا نريد أن نصنفها تحت عنوانين هما: اجتماعية الفن وعبثيته، أو الفن للمجتمع، والفن للفن. ولكل من هذين الاتجاهين الكبيرين أنصاره وخصومه، ولكل منهما مزاياه وأخطاره. فأهل الفن للمجتمع يصلون ما بين الفن وحركة الحياة وهموم الإنسان وقضاياه، ويعدّون الفن أداة من أداوات التغيير وتطوير الحياة والرقي بها، وهذه الإدارة وسيلة ضمن وسائل الإنسان المتعددة في البحث عن إنسانيته ومحاربة والعقبات التي تقف أمامه في حياته، سواء أكانت في الطبيعة أم النُظُم الاجتماعية أم السياسية التي تحد من انطلاقه وحريته. وأهل الفن للفن يقولون بأن ربط الفن بالمجتمع يسيء للفن ويبعده عن طبيعته التي تتمثل في عبادة الجمال والتملي بروائعه، بعيداً عن أيّة منفعة، لأنّ الفن وُجد لنلتذّ به وننظر اليه لذاته دون أيّة غاية أُخرى.

والحق أن الخطورة في كلا الاتجاهين تكمن في الغلوّ وذلك بالنظر إلى زاوية واحدة من زوايا الفن، وإهمال الزوايا الأخرى، فحين يهمل العنصر الجمالي يلقى الضوء على الوظيفة الاجتماعية فقط، تكون الخطورة في اجتماعية الفن، وحين يفصل الفن عن جذوره ومجتمعه ويعبد فيه الجمال لذاته تكون الخطورة في عبثيته

---

(١) محاضرات في نظرية الادب، د.شكري عزيز الماضي، دار البعث، قسنطينة، ط١، ١٤٠٤هـ، ١٩٨٤م، ص٧ وما بعدها.

هذه ولا جدواه. وربما اقترب الاتجاهان في فهم حقيقة الفن ووظيفته كلما اعتدلا، ووفقا بين فردية الفنان واجتماعيته في آن واحد.

الفرق بين العلم والفن:

إذا كان الانسان ينقسم إلى قسمين هما الجسم والروح، بغض النظر عن علاقة كل من هذين القسمين بالآخر، فلا بد ان تنقسم تلك التجارب المنقولة عبر الاجيال الى قسمين كذلك: قسم يختص بنقل التجارب المادية للانسان، وهذا ما يكون من وظيفة (العلوم)، وقسم يتناول الحياة الروحية وهذا ما تؤديه (الفنون) على مختلف انواعها.

ولهذا لا يمكن الحديث عن التفاضل بين هذين العنصرين في حياة البشرية ورقيها عبر العصور، فلقد كانت للفنون فوائد جمة للبشرية منذ عصور طفولتها الأولى، وفي مراحل حياتها البدائية الساذجة، حيث كان الفن تعبيراً عن حالات الفرح أو الحزن التي تعتريها في أجواء صراعات من أجل البقاء والحياة، ومن أجل تفاعلها وانسجامها مع ما حولها من أشياء حسية، أو كيانات حيوانية، بل من أجل تعايشها مع أبناء جنسها من البشر، أو تكليفها مع ذاتها، وما فيها من غموض وصراعات، أو ما فيها من إشراق أو تطلعات. ولقد عبر الإنسان عن ذلك كله عبر الرسوم التي تركها في كهوفه و على جدران بناءه وأحجاره، وعبر الأداءات المسرحية الأولى التي كانت على شكل رقص جماعي معبر عن ثمار الكدح اليومي الشاق[١] .

إنّ البشرية في مسيرتها التاريخية اللاحبة، وفي تناميها ورقيها المستقبلي لا يمكن أن تعتمد على عنصرواحد من عنصري الكيان الإنساني (الجسد والروح)، أو ما مثلها أو يعبر عنهما من العلم والفن، وأنها مثلما لا يمكنها الاستغناء عن العلم

---

(١) تذوق الادب، طرقه، ووسائله، د. محمود ذهني، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ب ط ب ت، ص ٢٣.

ووسائله، فانها لا تستغني عن الفن ومظاهره. واذا كان الناس يختلفون في توجهاتهم العلمية حسب اختصاصاتهم من مقبل على علوم الطب، الى آخر مختص في الكيمياء او الفيزياء او الميكانيكا، فانهم يكادون يتساوون في الوقوع تحت تأثير الفن والاستجابة الدواعيه. ولهذا فالفن ضرورة من ضرورات الحياة للانسان، وانه تعبير عن نزوعه الى فهم ذاته، والتعمق في فهم انسانيته وفهم علاقتها بما حوله من الوجود. واذا قيل هل يمكن للبشرية ان تعيش على العلم وحده دون اعتبار للفن، قيل: (ان ذلك ضرب من المحال، لان العلم والفن هما الفرّسان اللذان يجران عربة الانسانية، فلا بد لهما من التوازي والتكافؤ والتعاون والا اختل سير العربة، وفقدت اتزانها، أو قل فقدت الانسانية بشريتها، وعادت في الاقتراب من الحيوانية)[1]

هذا من حيث ضرورة الفن للحياة البشرية. اما من حيث أداء الانسان للعلم وأداؤه للفن، او الفرق بين العالم والفنان فإن كلا منهما يعبر عن الحقيقة التي هي نفاذ من ظواهر الاشياء الى بواطنها واعماقها، ولكن لكل اداوته ورسائله، فاذا كان للعلم ادواته المادية من ارقام ومختبرات وخرائط، ومتاحف، ومعامل وتحليلات، فان للفن وسيلته في البحث عن الحقيقة، ألا وهو الجمال.

ولكل في العالم والفنان قدر مشترك من الجهد والآداء والاتقان ولكن وراء جهد الفنان واتقانه ذوق واحساس وفردية ووجدان وتمل في مظاهر الجمال وبواطنه. ووراء جهد العالم منطق وحدود وضوابط ومنافع.

واذا كان للعلم غاية واحدة هي المنفعة والرقي بالحياة المادية والانسانية الى مدارج اعلى عبر المسيرة البشرية، فان للفن غاية مباشرة هي (التأثير في النفس بايقاظ الخيال او تحريك الوجدان، او توجه العاطفة عن طريق الادراك الحسي)[2] ، وغاية غير مباشرة هي توجه الانسان الى المثل العليا وتنمية ذوقه الفني وبكلمة

---

(١) المصدر نفسه ص ٣٥.

(٢) في النقد الأدبي د. عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٧٢، ص ١٥.

موجزة: اذا كان العلم يكمل الحياة، فان الفن هو الذي يجملها...

وبعد هذا هل يمكن الحديث عن تعريف الفن؟

فعلى الرغم من اننا لا نميل الى البحث عن التعريف الجامع المانع، لما فيه من افتعال وضبط لمعالم الفن التي تتأبى على الضبط لارتباطها بالنفس الانسانية التي لا يكاد يدرك منها الا اثارها، ومع ذلك فاننا نسجل من التعريفات الكثيرة للفن تعريف الدكتور محمد النويهي الذي يقول: (الفن هو الانتاج البشري الذي يعبر عن عاطفة منتجة نحو الوجود وموقفه منه تعبيرا منظما مقصودا يثير في متلقيه نظير من اثاره الوجود في منتجه من عاطفة وموقف)[1]

من خلال هذا التعريف يمكن التعرف على الخصائص الرئيسية للفن وهي:

أولاً:

إن الفن نشاط خلاق، وليس نقلا حرفيا للطبيعة او الحياة الانسانية. بمعنى انه يتناول الطبيعة والحياة بالتعديل والتنظيم، ويضيف اليها من ذاته وكيانه الانساني ما يضفي عليها جمالا فوق الجمال الذي هو فيها. فمنظر شجرة مرسومة بيد فنان بارع يثير في نفسك اكثر مما يثيره منظر الشجرة في الطبيعة، لأنه الشجرة في الطبيعة زائدا روح الفنان واحساسه بالجمال. وبهذا تصح مقولة: ان الفنان يجمل الطبيعة.

ثانياً:

أن جوهر الفن يقوم على التعبير عن عاطفة الانسان وموقفه الوجداني من الوجود، لأن انتاج الفن نوع من انواع الانفعال امام مظاهر الوجود، واذا كان العلم يحلل الظواهر الطبيعية ويدرس مكوناتها، فإن الفن يسجل ما تثيره فيه ظواهر الطبيعة من احاسيس وعواطف.

---

(١) في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، د. فائق مصطفى، و.د. عبدالرضا علي، منشورات جامعة الموصل، العراق، ط١، ١٤١٠هـ ١٩٨٩م ص ١٤.

ثالثاً:

الانفعال في الفن يصاغ في قالب يعبر عن مهارة الفنان وموهبته، مما يضمن للتعبير الخلود والديمومة. وفي هذا القالب تظهر القصدية والتنظيم. وهذا يفترق فيه الفن عن الانفعالات الغريزية التي يشترك فيها الناس جميعا.

رابعاً:

عنصر التوصل عنصر آخر يضاف الى عناصر الفن، وهو انه يثير في نفوس المتلقين نظير ما اثير في نفسه، وهو يعاني تجربة من التجارب، او يسجل تأثره بمنظر من مشاهد الحياة[1]. ورهافة الاحساس التي امتاز بها الفنان عن سائر البشر تصحبها قدرة على نقل هذا الاحساس الى الآخرين، وبث العدوى في نفوسهم. وهل يستطيع الانسان العادي ان ينقل احساسه الى نفسك، الا اذا ملك ادوات الفن وقدرته على التأثير. وحينئذ يصير فنانا...

أرأيت إلى ذلك الفنان الذي رسم معركة أُنطاكية بين الفرس والروم على إيوان كسرى كيف بثَّ إحساسه في رسمه وجعل فيه ما يشبه السحر الذي ينتقل بعدواه إلى المشاهد حتى أنّ إنسانا ذا حساسية شعرية عالية مثل البحتري عبر عن هذا التأثير بقصيدته السينية الرائعة التي وصف بها إيوان كسرى وتلك الرسوم المنقوشة على جدرانه. وظاهرة التأثر والتأثير بين الفنون الجميلة ظاهرة مُطَّردة، فقد يتأثر رسام بأثر شعري، أو يتأثر شاعر بأثر موسيقى وبالعكس[2] واذا كان الفنان قادرا على نقل إحساسه بسهولة الى المتلقى العادي، فالفنان الآخر المتلقى اولى ان يكون موضعا للتأثير والاستجابة.

---

(١) المصدر السابق، ص ١٧.

(٢) ينظر (استهلام الفنون الجميلة في الشعر العربي المعاصر في النصف الاول من القرن العشرين). ورسالة ماجستير لاحمد سالم عبد الحميد، نوقشت في جامعة سبها عام ١٩٩٣. وينظر ديوان البحتري، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣، ط٢ ص٤٧٠

وبسبب من هذا التأثير أو نقل العدوى وجدنا نقاد الفن يكادون يتفقون على معايير الفن، ألا وهو التأثير الوجداني الذي يبعثه فينا الفن، وان اختلفوا في المصطلحات فمن قائل بشعور (الغبطة) الى آخر يقول انه يراه في (الانبهار)، وثالث يراه في النشوة)[1] .

ان تعبير الفنان عن ذاته، انما هو تعبير عن ذات الانسان الذي يرقد في اعماقه واعماقنا جميعا، والفن وان عبر عن ذات واحدة فهو يهدف الى اشراك اكبر عدد من الناس في التمتع في الأثر الفني. يقول الدوس هكسلي: "ان احد ردود الفعل الطبيعية التي تعترينا عقب قراءتنا لمقطوعة جيدة من الأدب يمكن ان يعبر عنه بالمسلمة الآتية: هذا هو ما كنت اشعر به وافكر فيه دائما، ولكنني لم اكن قادرا على ان اصوغ هذا الاحساس في كلمات حتى ولا لنفسي[2] .

وبهذه القدرة على التأثير يمكننا أن نقول مع الدكتور محمود ذهني أن الفنان هو الشخص الذي يتميز بالقدرات التالية: دقة الادراك الحسي والتصور والتخيل، والحساسية العالية في الشعور والوجدان، والتجارب الواسعة للمختزنات الشعورية واللاشعورية، وتحويل هذه التجارب الى آيات فنية جميلة، فضلا عن النزعة الدائمة الى التجديد والخلق والاتقان المتمكن لاداة التعبير الفني الذي يفضله والارتباط القوي بالمجتمع بحيث يصبح هذا الارتباط جزءا من عملية الابداع ذاتها[3] .

ومن الجدير بالذكر، ونحن نتحدث عن الفن، ان نيشر الى أنواع الفنون التي تندرج تحت اسم الفنون الجميلة وهي:

---

(١) في النقد الأدبي، د. عبدالعزيز عتيق، ص ١٤.

(٢) قضايا النقد الادبي المعاصر، د. محمد زكي العشماوي، الشركة المصرية العامة، الاسكندرية، ط١، ١٩٧٥، ص ٥.

(٣) تذوق الأدب ص ٦٩.

١- الموسيقى.

٢- الأدب (الشعر، القصة، المسرحية...).

٣- الرقص التعبيري.

٤- الرسم (وهو ما استخدم فيه القلم او الفحم فقط).

٥- التصوير (وهو ما استخدمت فيه الالوان والاصباغ).

٦- النحت.

٧- العمارة.

وواضح ان هذا التقسيم للفنون يقوم على اساس الاداة التي يستخدمها كل فن. ولقد حاول نقاد الفن ان يقسموا هذه الفنون الى مجموعات متفقة في الخواص، بين الرسم والتصوير والنحت والعمارة على اساس المساحات والسطوح، وجعلوا الموسيقى والأدب والرقص قسما يعتمد على الايقاع. ولكن هناك فرقا واضحا بين هذه الفنون جميعا وبين الادب، وهو انها تستخدم في خلقها الحواس العضوية، بينما يستخدم الادب القدرة الذهنية عبر وسيلة الكلمة، كما ان الفنون جميعا يمكن فهمها من لدن جميع البشر، ولكن الأدب لا يمكن فهمه الا من خلال اللغة التي عبر فيها[1].

وستتضح الفروق اكثر عند حديثنا عن الأدب في الصفحات الآتية.

الأدب:

قلنا ان الأدب فن من الفنون الجميلة إلا انه يختلف عنها وفي وسيلته وادته (اللغة). وتكاد التعريفات التي وضعها النقاد للأدب تجمع على الاهتمام بهذا العنصر

---

(١) المصدر السابق ص ٤٠.

بالإضافة الى العناصر الأخرى المكونة للتعريف.

فاذا كان أي نوع من الفنون الجميلة هو تجربة شعورية في صورة موحية، فاننا لا بد ان نضيف ونحن نتحدث عن الأدب: (قوامها اللغة). ولهذا نجد الدكتور محمد مندور يعرف الأدب بأنه (كل ما يثير فينا بفضل خصائصه احساسات جمالية او انفعالات عاطفية أو هما معا)(١).

وهذا التعريف يتضمن الخصائص الرئيسية وهي الصياغة الخاصة التي تتمثل بطريقة الآداء اللغوي عبر الشكل الفني من شعر او قصة او مسرحية او مقالة، وتعميق الاحساس الجمالي عبر النظر الى الكون والانسان والحياة بمظاهرها المادية والمعنوية، واخيرا لا بد ان يكون هذا كله من خلال التعامل الوجداني الاثاري ينقل الأديب ما اعتمل بداخله الى المتلقى، ويحدث فيه الهزة الشعورية التي احس بها.

وعلى هذه المعاني تدور تعريفات النقاد الآخرين للادب، وان وجدنا من يؤثر هذا العنصر أو ذاك على غيره، او يلقى الضوء على زاوية معينة من زوايا الأدب ويضخمها على حساب الزوايا الاخرى. فالأدب عند الناقد الايطالي كروتشيه، مثلا، هو (حدس). وفي هذا التعبير او المصطلح دلالة بالغة على عنصر الذات الفنانة التي تصهر الوجود كله عبر مخيلتها وتبرز وجودا جديدا اخاذا(٢).

والأدب عند اديب عربي كتوفيق الحكيم خلق وابتكار، ويشرح معنى الخلق هذا بقوله: (ليس الابتكار في الادب والفن ان تطرق موضوعا لم يسبقك اليه سابق، ولا ان تعثر على فكرة لم تخطر على بال غيرك، انما الابتكار الأدبي والفني هو ان تتناول الفكرة التي تكون مألوفة للناس، فتكسب عليها من ادبك وفنك ما يجعلها تنقلب خلقا جديدا يبهر العين ويدهش العقل، اوان تعالج الموضوع الذي كاد يبلى بين اصابع السابقين. فاذا هو يضيء بين يديك وبروح من عندك... انه الكسوة المتجددة

---

(١) الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، ب ط ١٩٨٠، ص ٤.

(٢) قضايا النقد الادبي المعاصر ص ٢٩.

لكعبة لا تتغير)[1] . وهو بهذا يعنى بجماليات اللغة وسحر الخيال في إبداع العمل الأدبي وصياغته.

ولا يعني حديث النقاد عن الشكل والصياغة او عناصر الجمال والخيال، ان المعنى او الفكرة ليست عنصرا من عناصر الأدب، ولكن معنى هذا أن الفكرة ليست مناط العمل الادبي، وليس وكد لأديب ان يبحث عن الافكار الجديدة او الافكار التي تلاقي رواجا في المجتمع، بل براعته في الانفعال بالفكرة سواء اكانت قديمة ام جديدة، وبراعته تلبسه في ابراز الفكرة الثوب الذي يجعلها جذابة مؤثرة فكم من فكرة غير مستساغة ادخلها الادباء الى الحياة عبر وسائلهم الساحرة. فما كانت افكار من مثل الافكار الوجودية ان تسلل الى الشباب سواء في اوربا او بعض البلدان العربية، لو لا مسرحيات جون بول سارتر التي فاقت في تأثيرها كل ما كتبه عن الفكرة من مؤلفات فلسفية مثل (الوجود والعدم) وغيره. وهذا بغض النظر عما في الافكار الوجودية من صحة وصواب.

واذا كان الامر كذلك، فليكن سبيلنا الى افكارنا الانسانية النبيلة، وهو اداة الأدب العالي، واللغة التصويرية، والايقاع المؤثر، وليس الصراخ التقريري المباشر، فصراخ مثل هذا سوف لا يترك اثره الا في اللحظات الآتية، بينما تبقى ايات الأدب تحفر في اخاديد الوجود حتى تغير مسارها، وترسم للانسانية مناهج حياتها وتهذب مشاعرها واحاسيسها.

وسوف تكّون لنا وقفة عن اداة الادب الاولى (اللغة) وطاقتها التعبيرية، وقدرتها على الايحاء والتوصيل، عندما نتحدث عن عناصر الادب بشيء من التفصيل في الفصل الثاني.

اما الآن، فلنقف عند معنى كلمة (ادب) في حدود لغتنا العربية فهي ذات منشأ مادي فكلمة (مأدبة) الدالة على الوليمة قد انتقلت من دلالتها المادية في العصر

---

(١) فن الأدب، مكتبة الآداب، القاهرة، ب ط، ب ت، ص ١٠،١١.

الجاهلي الى الدالة المعنوية في العصر الاسلامي، فصارت تعني الاخلاق او الصفات النبيلة، وربما صارت تعني التعليم، كما يفهم من النصوص المأثورة في عصر صدر الاسلام. خاصة الحديث النبوي الشريف (ادبني ربي فأحسن تأديبي).

وفي العصر الأموي يتأصل المعنى التهذيبي لمادة الادب ويصير يؤدي معنيين اثنين: احدهما: المعنى التهذيبي الخلقي الدال على الشمائل الكريمة. والثاني: المعنى التعليمي القائم على رواية الشعر والنثر، وما يتصل بهما من انساب واخبار وامثال[1].

اما في العصر العباسي فقد اتسعت الفكرة للدلالات والمعاني التالية:

١- المعنى الخاص وهو الشعر والنثر وما يتصل بهما من اخبار وانساب.

٢- المعنى العام الذي يتناول المعارف الانسانية، والآثار العلمية وربما اتسع هذا المعنى الى الانواع الاخرى من الفنون، ويشمل الظرف والاناقة.

٣- العلوم الأدبية وما يتصل بها من لغة ونحو ونقد، وما يصاحبها من علوم شرعية لتفسير القرآن وعلوم الحديث والفقه.

٤- ادب النفس واتسع هذا المعنى الى آداب المناصب والحرف، وقد الفت في هذا المجال كتب كثيرة من مثل ادب القاضي، وادب النديم، وادب الدين والدنيا، وآداب الصوفية، وآداب البحث والماظرة[2]. ثم اخذ يضيف ليشمل الشعر والنثر الفني وما يفسرهما من الاخبار والانساب خاصة بعد ان استقل النقد الأدبي وعلم البلاغة عن الادب في القرن الخامس الهجري، وعاد الى الاضطراب ثانية على يد ابن خلدون في القرن الثامن الهجري[3]، حتى اذا ما دخلنا العصر الحديث واتصلنا بالحضارة

---

(١) اصول النقد الأدبي، احمد الشايب، مكتبة النهضة العصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٢ ص ٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٨،٩.

(٣) في النقد الأدبي، د. عبدالعزيز عتيق، ص ٣٩.

الاوربية، وتأثر ادبينا بأدابها ونقدها، فكان شيء من الدقة والتخصص في فهم الأدب، ماهيته ومصدره وطبيعته ووظيفته كما لاحظنا وكما سنلاحظ في صفحات هذا الفصل، وفي فصول هذا الكتاب.

ولا غرابة ان يكون الحديث الذي قيل عن ماهية الفن وطبيعته ووظيفته يقال ايضا عن الادب، لأنه جزء من الفن، كما اشرنا، وعلى الرغم من تشابه تلك القضايا، فلا بأس عن الحديث الموجز عن وظيفة الأدب لما فيه من اقتراب من عالمه. فمهما قيل عن مذهب الفن للفن ومدارسه من رمزية وسريالية ودادانية، فإنه يبقى لارتباط الأدب بالحياة والمجتمع وتعبيره عنهما مفهوم لا يقاوم. بل انه حتى تلك المذاهب التي فصلت الأدب عن الاهداف الاجتماعية والاخلاقية لا تنفي ان يعبر الأدب عن تلك الاهداف أو يعكسها، ولكن هذه المرحلة تكون تالية لمراحل الابداع وليست سابقة لها. بمعنى ان الأدب لا يوظف مسبقا لهذه الاغراض الاجتماعية الاخلاقية. والحق ان الادب لا بد ان يعبر عن معنى ولا يخلو هذا المعنى -ايا كان طابعه- ان يكون صورة من صور الحياة، يستطيع المتلقون ان يفهموا منها ما يفهمون، ويوظفوها لما يؤمنون به من مبادئ، او يعدوها ادوات لما يريدون محاربته من مبادئ.!!

ولقد كثر حديث النقاد عن وظيفة الأدب، حتى صار وظائف متعددة. فالاستاذ احمد الشايب يذكر منها تصوير الأدب لما في نفس الانسان من افكار وعواطف ونقلها الى القراء ليعينهم على فهم الحياة، ويوقظ مشاعرهم، وحملة لمهمة تثقيف الناس بما تمتلئ به كتب الادب شعره وقصصه وصحافته من معارف وفلسفات صيغت بالصياغة التي تقربها الى الناس. والأدب فوق هذا تدين له العقائد الدينية والنهضات السياسية والاجتماعية لأنه لسانها الذي يسبقها، وروحها التي تنفذ الى اعماق القلوب، قبل ان تستجيب هذه القلوب الى مقولاتها في السياسة والاجتماع. فضلا عن هذا، فإن الأدب وسيلة للاستمتاع بجمال الطبيعة وجمال الحياة والنفوس[1].

---

(١) اصول النقد الأدبي، ص ٧٦-٨٢.

والأدب عند الدكتور محمود ذهني وسيلة لنقل التجارب الانسانية، واذكاء لروح التوثب والتقدم، وربط لمشاعر الجماعة البشرية واهدافا وارتقاع بالغرائز الانسانية وترقيتها، فضلا عما فيه من تسلية وترفيه(١) .

وعلى هذا المنوال اتجهت أغلب اراء النقاد من اوربيين وعرب، مع علمنا بوجود مذاهب، واراء نقدية فردية تتطرف في عزل الأدب عن الحياة، وجعله خلقا قائما بذاته، ليس له هدف الا في ذاته.

والحق ان ذاتيه الاديب لا تبعد به عن ارتباطه بالحياة والمجتمع، ذلك لأن تعمق الأديب في ذاته انما هو تعمق في الذات الانسانية، فعلى الرغم من التباين الذي يميز انسانا عن آخر، (فإن فينا انسانا واحدا يتمثل في هذا المخلوق المحدود الطاقات اللامتناهي الرغبات والنزاعات، هذا المخلوق الضعيف جدا، والقوي جدا، والعاجز اشد العجز، والقادر اشد القدرة، يتمثل في هذه الذات الانسانية التي تفرح وتحزن تخاف وتقلق، تنتصر وتنهزم، تحب وتكره. والفنان وحده هو القادر على التعبير عنها حتى ولو فصلنا بينه وبين العالم المحيط به، وحتى ولو كان منفردا في جيل، او منعزلا في صحراء

خلت اني اصبحت بين الناس وحدي فاذا الناس كلهم في ثيابي(٢)

فليس ثمة انفصام بين الأديب والانسانية، لأنها راقدة في كيانه واكتشافه لذاته اكتشاف لها. ولا ادل على هذا الارتباط من اللغة ذاتها، وهي اداة الأدب الاولى، وهي اداة اجتماعية وفردية في آن واحد. ومهما كان للأديب من خصوصية وتفرد في تعامله معها فانها تبقى اداة توصيلية معبرة عن تاريخ الجماعة وخصائصها القومية واحاسيسها واسرار عبقريتها.

---

(١) تذوق الأدب ، ص ٣٤.

(٢) قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص ٦.

ومهما قيل عن مصدر الالهام في الادب سواء اكان آلهة للفنون Muses كما هو الحال عند الإغريق والرومان، او شياطين وجنا لدى العرب، فان النقد الحديث يميل الى الاستفادة من انجازات علم النفس وتحليلاته للقدرات العقلية لدى الانسان، خاصة عنصر الموهبة والابداع والتخيل.

ولهذا يمكن ان يجيب علم النفس عن السؤال الذي نلقيه دائما: كيف ينتج الأديب ادبه.؟

يرى علماء النفس ان عملية الانتاج الادبي تمر عبر مراحل من التفاعلات العقلية الشعورية تنحصر بما يلي:

١- الادراك الحسي: وهذا ما يتم من خلال الحواس المعلومة من حاسة البصر والسمع واللمس والشم والتذوق.

٢- ما بعد الادراك: لا تقف قدراتنا العقلية عند ادراك الاشياء بحواسنا، بل ان باستطاعتنا ان نعرف تلك الاشياء او ندركها بغير الحواس، وفي هذه الحالة تسمى تلك الاشياء المدركة (صورا ذهنية) وهذه الخاصة الانسانية تسمى (التصور) أي القدرة على استحضار صور ذهنية للمدركات الحسية التي سبق ان تعرفنا عليها.

ولم تقف قدرتنا العقلية عند حد الادراك الحسي او التصور، بل تتعداه الى مرحلة جديدة لا تكتفي باسترجاع الصور الذهنية، كما هي وانما تغير فيها وتبدل حسب هواها وارادتها، وهذه العملية تسمى (التخيل)، والتخيل على انواع، كما سيمر علينا عند حديثنا عن عنصر الخيال في العمل الأدبي.

٣- الوجدان: كل ادراك حسي يتبعه شعور بذلك الشيء الذي ادركناه وهذا الشعور قد يكون شعورا بالسرور او بالألم، ومع تكرار التجربة مع الشيء الواحد يكون ما يسمى بالعاطفة، فان كان هذا الشعور يولد شعورا باللذة دائما تكونت نحوه عاطفة الحب، وان كان يسبب لنا الألم تكونت عاطفة الكره. ثم تنتقل هذه العواطف من الاشياء المادية الى المعنويات المطلقة.

٤- النزوع: وهو الاتجاه الى العمل كمرحلة ايجابية نتيجة للعمليات العقلية السابقة من ادراك او وجدان[(١)].

وهذه العمليات تتم عبر عوامل معقدة من المكتسبات الوراثية والفطرية والمكتسبات المرتبطة بالبيئة والمجتمع، وما لها من علاقة بالمران والدربة والمستويات العلمية. وكل هذا يدرس في مجاله من علم النفس، ويهمنا منه ما له صلة بعملية الانتاج الأدبي.

وفي آخر هذا الفصل نود الاشارة الى الفرق بين موضوعات دراسة الادب لصلتها بما نحن فيه من دراسة. وهذه العناوين هي: تاريخ الأدب، ونظرية الأدب، والنقد الأدبي.

ان المؤرخ للأدب يتعامل مع النصوص الأدبية ليبين ظروفها والملابسات التي احاطت بها وبمبدعيها وبحياته الخاصة. اما الناقد فتيعامل مع النص ليبين مواطن الجودة والرداءة فيه، ويظهر انفعاله ازاءه، وقد يصدر حكما أو تقويما له.

ويختلف عمل المنظر الأدبي في انه لا يصدر حكما، او يعبر عن مشاعره، وانما يستنبط مبادئ عامة شاملة تبين حقيقة الأدب وماهيته ومصدره ووظيفته وصلته بالمجتمع[(٢)] .

ولا يعني هذا ان هناك حدودا صارمة بين تاريخ الأدب ونقده ونظريته، بل يتأثر كل واحد منهما بالآخر، ويغني بعضها بعضا، ولهذا ترى كثيرا من مفاهيم نظرية الأدب تتسلل الى صفحات هذا الكتاب.

---

(١) ينظر في تفصيل الحديث عن هذه العمليات العقلية، تذوق الأدب، ص ٤٣-٧٠.

(٢) محاضرات في نظرية الأدب، ص ١١.



الفصل الثاني
عناصر الأدب الأربعة



اذا كان الكيان الانساني مزيجا من العقل والاحاسيس والمشاعر، فإن الأدب تعبير عن هذه العناصر مجتمعة، ولكن بعض هذه العناصر قد يطغى على بعضها الآخر، تبعا لنوع التجربة الانسانية، وتبعا للنوع الأدبي الذي يختاره الأديب للتعبير عن تجربته. ونحن اذ نتحدث عن هذه العناصر كلا على انفراد، فبدافع التوضيح وبيان نسبة كل عنصر وهو يتفاعل مع العناصر الأخرى.

وهذه العناصر هي: العاطفة والخيال والفكرة والاسلوب بما فيه من لغة وايقاع وبناء.

اولا العاطفة:

وهي عنصر اساسي من عناصر التجربة الأدبية، بل هي جزء من كيان كل انسان، سواء أكان اديبا أم غير أديب، ولكنها لدى الأديب مجسدة من خلال ادوات تعبيرية معينة قوامها اللغة والتخيل والايقاع والبناء العام.

ولقد عرف النقاد العرب القدامى اهمية العاطفة من حيث هي جزء من عناصر الشعر الجيد، ومن حيث دوافعها ومثيراتها، ولكنهم لم يسموها بهذا الأسم، وانما تحدثوا عن دوافعها وآثارها. وقال ابن قتيبة: (وللشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلف، ومنها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب)[1]. وقال ابن رشيق: (قواعد الشعر اربع: الرغبة والرهبة والطرب والغضب. فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون التشوق والنسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعقاب الموجع)[2]. والعاطفة هي التي تميز الأسلوب الأدبي العلمي

---

(١) الشعر والشعراء، ج١، ص ٧٨، وينظر في النقد الأدبي، د. عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٧٢، ص ١٠٢.

(٢) العمدة في محاسن الشعراء وآدابه ونقده، ابن رشيق، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٤٠١هـ ١٩٨١م ج١ ص ١٢٠، وتنظر ص ٩٥ كذلك.

بالاضافة الى عناصر الأسلوب الأدبي الأخرى، فهي التي تجعل الأدب مختلفا عن العلم بما لها من ارتباط بشخصية الأديب وتجربته الذاتية، وبما لها من ثبات وخلود، بينما تتغير الحقائق العلمية من حين الى آخر. بل ان الحقائق العلمية يمكن ان تكون مادة للأدب حين يعبر عنها تعبيرا أدبيا. والتاريخ نفسه يمكن ان يكون ادبا شريطة أن تمسه العاطفة ويمتزج بشخصية الأديب وبنظرته الخاصة للحياة(١).

واذا كان الأديب يصدر في تعبيره عن انفعال بمظاهر الحياة الطبيعية والبشرية، فان القارئ المتلقي للأدب يتجاوب مع الأديب وينفعل بأثره حسب استعداده وحسب ارتباط التجربة بحياته ومزاجه وموقفه من الحياة والانسان.

وبشكل عام فإن الأثر الذي لا يثير فيك احساسا او لذة ولا يدفعك الى تملي مظاهر الجمال، او لا يثير في ذاتك ملكة التذوق بما فيها من استحسان او استهجان، فن مثل هذا الأثر لا يعد ادبا، بل يلحق بنماذج المعارف والتجارب والاخرى.

والعواطف لا يعبر عنها تعبيرا عائما خاليا من الارتباط بالفكرة او الموقف، بل هي مرتبطة بالمثل الأعلى للانسان. واذا كان الانسان يعبر عن شعوره ازاء الحق والخير والجمال، فان هذا الشعور يترجم عن تعلقه بالمثل العليا التي لا يخلو منها كيان انسان.

ومن المعلوم ان العواطف في النفس البشرية متعددة، فمنها عاطفة الحب ومنها عاطفة الكره بما يتفرع من هاتين العاطفتين من عواطف اخرى كالخوف والغضب والرجاء، وبما يتعلق منها بالفرد ذاته وما يتعلق منها بالجماعة والقوم والانسانية.

ونظرا لما للعاطفة من تأثير على السلوك البشري نجد الله سبحانه وتعالى ينزل على الانسانية كلاما تنفعل به النفس وتستجيب لأوامره ونواهيه. قال تعالى: (الم يئن للذين آمنوا ان تخشع قلوبهم لذكر الله)(٢). ولو أن هذا الكلام الالهي لم

---

(١) النقد الأدبي، احمد أمين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨٣، ص ٢١.

(٢) سورة الحديد، آية ١٦.

يصغ صياغة ادبية، ولم يأت مفعما بالمشاعر والعواطف، لما استجابت النفس لما فيه من توجيهات تربوية، ولما اذعنت لأحكامه وتشريعاته. ويمكنك ان تتابع الآثار العاطفية في قصص القرآن ومشاهده في اكثر من موضع[1] .

واذا كنا مع الكلام الالهي لا نرصد الا عاطفة المتلقى فاننا مع الأدب البشري نرصد هذه العاطفة لدى المبدع والمتلقي في آن واحد.

ويتحدث النقاد عن المقاييس التي تقاس بها العاطفة في الآثار الأدبية. فنحن حين ننفعل بالأثر الأدبي ونتجاوب معه فيترك فينا احساسا مثل الاحساس الذي انتاب منتجه ويغير نظرتنا ازاء الأشياء، بل اننا نغير من سلوكنا ومواقفنا بناء على اثر هذه العاطفة الممتزجة بالفكرة والتخيل والايقاع، فماذا نقول عن هذه العاطفة من حيث طبيعتها وصفاتها؟

نقول عن هذه العاطفة بأنها صادقة، بمعنى ان الاديب لم يفتعل التجربة، بل خاضها بصدق وعبر عنها بصدق، وقد استطاع ان ينقل الينا هذا الصدق ويحدث اثره في نفوسنا.

اقرأ معنا هذه الابيات من قصيدة لأبن حمديس الصقلي وهو يرثي اباه، وكان قد غادر صقلية الى الاندلس وشمال افريقيا، وتوفي والده وهو في غربته:

وما انس لا انس يوم الفراق	وأسرار أعيُننا فاشية
ومرت لتوديعنا ساعة	بلؤلؤ أدمعنا حاليه
ولي بالوقوف على جمرها	وإنضاجة قدم حافية

---

(١) ينظر الملامح العامة لنظرية الأدب الاسلامي، للباحث، دار المعرفة دمشق، ط١، ١٩٨٧، ص ٩٥، والاعجاز القرآني مضمونا وفنا، للباحث ايضا، دار المرتضى بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص ٢٠٥، فصل (التوجه الوجداني من الخطاب الالهي).

ورحت الى غربة مـــــــرة   وراح الى غربة ساجيـــــه[1]

فلا اظنك الا شاركت الشاعر محنته وحزنه، حتى لكأنك انت المصاب بهذا الخطب. وما ذلك الا نتيجة لصدق الشاعر وانفعاله بالحدث. وقس على ذلك التجارب الأدبية الاخرى المعبرة عن الأنواع الكثيرة من العواطف.

كما نقول عن هذه العاطفة بأنها قوية وحيوية. والحق ان هذه القوة والحيوية مرتبطة بعنصر الصدق الذي اشرنا اليه.

وقد يكون السبب في استجابتنا الى العواطف في الآثار الأدبية هو ثباتها واستمراريتها، بمعنى أن الأديب لا يتحدث عن عواطف زائلة تنفعل بها لحظة ثم تتلاشى، بل انه يعبر عن عاطفة انسانية خالدة يتأثر بها انسان اليوم وانسان الغد مثلما تأثر بها الانسان في عصوره القديمة، فمن منا لا يقرأ الشعر العذري في عصر صدر الاسلام لدى جميل بثينة، وقيس ليلى، وقيس لبنى وعروة بن حزام، ولا يتأثر بعاطفة الحب والاخلاص والوفاء؟ وما ذلك -في الواقع- الا ان اولئك الشعراء عبروا عن عواطف خالدة تعتور الانسان في كل زمان ومكان.

ويتحدث النقاد عن سمو العاطفة ونبلها[2] ، وهو مقياس صحيح الى حد بعيد. فكلما كانت العواطف سامية نبيلة متعلقة باهداف الانسان العليا، اكتسبت الخلود، وتركت آثارها في النفس البشرية التي تتوق الى هذه المثل، وتهش ان تجدها معبرا عنها بلباس ادبي، وقد لا تنفعل اذا جاء التعبير عنها فلسفيا او مجردا من التخيل.

وهذا بخلاف العواطف التي تعبر عن الغرائز المتدنية او تدعو الى قيم تقوم على الحقد والكراهية، او تقصر همم الانسان على اهداف هزيلة ذاتية.

تأمل في هذين البيتين لكل من ابي فراس الحمداني، وابي العلاء المعري.

---

(١) ديوان ابن حمد يس الصقلي، دار صادر، ب ط، ب ت، ص ١٧٣.

(٢) اصول النقد الأدبي، احمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط٩، ١٩٩٢، ص ٢٠٣.

يقول ابو فراس:

معللتي بالوصل والموت دونه   اذا مت ظمآنا فلا نزل القطر

ويقول ابو العلاء:

فلا نزلت علي ولا بارضي   غمائم ليس تنتظم البلادا

الا تجد هذا الفارق بين ابي فراس وهو ينظر الى الكون من خلال ثقب الابرة، من خلال منفعته وذاته وهواه، وبين ابي العلاء في هذه الروح السامية التي لا تشعر باللذة او المنفعة الا اذا شاركها فيها كل انسان من مشرق الدنيا الى اقصى مغربها.

وهذا الحديث عن سمو العواطف وا ضعتها، رقيها او هبوطها يقودنا الى الحديث عن صلة الاخلاق بالفن والادب عموما. فهناك من النقاد والمفكرين من يرى ان هناك صلة بين الادب والاخلاق، فيعدون سمو الهاطفة ونبلها تعبيرا عن القيم التي تساعد على رقي المجتمع وتطوره. يقول الدكتور عبدالعزيز عتيق (ان الادب الراقي هو الذي يثير فينا انفعالا وميلا الى الحياة الراقية، ولن يكون الادب راقيا الا اذا كانت له صفة اخلاقية، وكان قادرا على تنمية طبائعنا واثارة مشاعرنا الصحيحة لا المريضة)[1] .

وهناك من النقاد من ينفي هذه الصلة بين الادب والاخلاق، فلا يكون عندهم معنى للحديث عن سمو العاطفة او دنائتها، فالادب يكون ادباً سواء صور العاطفة النبيلة ام تناول القبح والشر والانحراف الانساني.

ولسنا نعترض على تصوير الاديب لمظاهر القبح والشر والفساد، ولكن الاعتراض على تصويرها بما يغري بها ويشجع على اقترافها واشاعتها في المجتمع نقول: ان بامكان الاديب ان يتناول هذه المظاهر، ولكن شريطة ان يضعها في اطار من العبرة والتوجيه غير المباشر وبأدوات الفن المؤثرة.

---

(١) في النقد الادبي، د.عبدالعزيز عتيق، ص ١١٤.

ومن الجدير بالاشارة الى ان هناك ادبا يغلو في توظيف العاطفة ويعد الادب فيضا تلقائياً للعواطف، وهذا ما نجده لدى الشعراء الرومانسيين الذين تضخم عندهم عنصر الذات والفردية. وهي سمة عامة في الحياة الاوروبية بعد الثورة الفرنسية وما تلاها من اتجاهات (ليبرالية) تقدس الفرد وتحرص على حرية التعبير لديه[1] .

وهناك من الادباء في اوربا في القرن العشرين من يعد الادب هروباً من الوجدان، وليس وقوعاً فيه. وسميت هذه النظرية للادب بـ (النظرية الموضوعية) لدى توماس اليوت خاصة[2] .

مهما يكن فان الاديب يستطيع ان يجانس بين نسب التجربة الادبية، فلا يغلو في تناول أي عنصر من عناصر هذه التجربة، وبهذا يمكن ان تكون العاطفة عاملا هاما في تأثير الأدب وخلوده، ولكنها ليست العامل الأوحد في قوة هذا التأثير. وقد لاحظنا أن المدارس الأدبية ليست سواء في النظر الى عنصر العاطفة، فمنها ما يقدس العقل، ومنها ما يقدس العاطفة، كما هو الحال مع الكلاسيكية والرومانسية.

ثانيا: الخيال:-

يشترك الناس جميعا في عنصر العاطفة، وان اختلفوا في درجة حدتها أو عمقها، ولكن الأديب هو الذي يجسد هذه العاطفة في صورة تثير الانفعال الذي يريد ان ينقله الينا. هذه الصورة المجسدة للعاطفة هي التي يطلق عليها عنصر الخيال الذي بدونه لا يعد الأثر اللغوي ادبا، أو لا يعد أدبا ممتازاً على الأصح.

هب انك وقفت امام امرأة تندب ولدها الذي اختطفه يد القدر وهو في ريعان شبابه، فما من شك في انك ستشاركها عواطفها ازاء وليدها، ولكن هذه المشاركة

---

(١) الرومانتيكية الواقعية في الادب، د. علي مرزوق، دار النهضة العربية بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص ١٦.

(٢) ينظر في نقد الشعر، د. محمد الربيعي، فصل (نظرية الشعر الهادف)، دار المعارف بمصر، ط١٩٧٧ ٤–ص ٣٨.

ستكون مؤقتة وستنسى هذا الموقف حين تغادر المرأة، بينما ستكون هذه المشاركة اعمق واكثر ديمومة حين تقرأ شعر ابي ذؤيب الهذلي، وهو يتوجع حسرة على فقد اولاده، ثم يستسلم للقضاء الذي لا مرد له.

واذا المنية انشبت اظافرها الفيت كل تميمة لا تنفع

او تستمع الى مرثية الخنساء في اخيها صخر او مرثية نزار قباني في ولده، او غيرهم من الادباء الذين عبروا عن عاطفة الاخوة او الابوة، وما قوة المشاركة الوجدانية هذه الا لأن هؤلاء الادباء قد البسوا عواطفهم ثوبا من الصور الخيالية التي ما كان بامكان الانسان العادي ان يتخيلها او يعطيها معادلها الحسي.

ولقد حاول بعض النقاد ان يعرفوا الخيال، ولكن يبدو انه من الصعب ان نجد التعريف الجامع المانع لهذه الملكة شأنها شأن الكثير من قوانا الروحية التي لا تخضع للمقاييس الحسية[1]. ولهذا فاننا سوف نقف عند اثار هذا الخيال واهميته. فنقول: ان الانسان منذ مراحل نشأته الأولى لم يكن يستغني عن الخيال، بل أنه كان ينظر لعوالمه المتخيلة على انها حقائق معاينة، وان الموجودات الحسية التي تحيط بها لها ارواح وقوى تحركها، وقد يصل به الخوف منها الى ان يؤلهها وينسب اليها الخوارق والمعجزات.

ومع تطور البشرية اصبح الخيال الأدبي وقفا على نمط من الناس. فالشاعر منهم انسان ممتاز (لا يرى الشيء رؤيتنا له، وانما يرى روحه، وكأن كل شيء تحت بصره له وجود آخر غير الوجود الظاهري الذي نراه، او كأن فيه لحنا من الحياة لا نسمعه، انما يسمعه هو بأذنه المرهفة[2].

ان الخيال هو جوهر العمل الأدبي ولبه، وليس ترفا أو زخرفا أو حليا، واذا كانت العاطفة هي البطانة الداخلية للعمل الفني، فان التخيل هو مظهره الخارجي

(١) اصول النقد الأدبي، ص ٢١٢.

(٢) في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط٣، ب ت، ص ١٧٠.

المتمثل في عنصر الصورة.

العمليات العقلية التي يتولد منها الخيال:

١- الادراك الحسي:

ويعني الفهم او التعقل عن طريق الحواس الخمس: العين والأذن، واللسان والأنف واليد. والناس ليسوا سواء في هذا الادراك، وما من شك في أن الادباء والفنانين اكثر الناس دقة وقوة في هذه العملية. وهم يتفاوتون في قوة حواسهم، فمنهم البصريون الذين يكون ادراكهم للمرئيات واضحا دقيقا، ومنهم السمعيون الذي يقوى فيهم ادراك الأصوات والانغام، وهكذا[١]. ومنهم من يمزج بين حاستين أو اكثر من الحواس. انظر الى قول بشار بن برد:

وكأن رجع حديثهـــا	قطع الرياض كسين زهرا
وكأن تحت لسانهـــا	هاروت ينفث فيه سحـرا
حوراء ان نظرت اليك	سقتك بالعينين خمــرا[٢].

حيث يصدر الشاعر عن حاستي السمع والبصر معا، فيشبه صوت محبوبته في حديثها بالحدائق المزهرة بما يثير هذا الحديث من اللذة والمتعة التي يحسها الانسان حين يتملى النظرة في روض كسته الأزهار الفواحة، بل يمزج بين هاتين الحاستين والحاسة الثالثة التي هي حاسة الذوق، حين يذكر الحمر الذي يسقى بالعيون!! وربما احدث هذه المزج بين الحواس شيئا من الغموض والابهام، ولكنه غموض يبعث النشوة في النفس ويدل على مخيلة حيوية نفاذة لدى الشاعر.

٢- التصور:

---

(١) في النقد الأدبي، د. عبدالعزيز عتيق، ص ٦٨.

(٢) ديوان بشار، ج ٤ ص ٥٥، وينظر الصورة في شعر بشار بن برد، د. عبدالفتاح صالح نافع، دار الفكر، عمان، ط١، ١٩٨٣.

ويأتي بعد الادراك الحسي، حيث يستحضر الذهن المحسوسات عند غيبتها، مثلما تستحضر صورة مبنى اثرى رأيته من قبل، او أي مشهد حسي بصري رأته عيناك قبل وقت استدعائه. وقد يكون المشهد الحسي صوريا، وقد يكون سمعيا او لمسيا.

ولنأخذ هذا المثال من شهر ابي فراس الحمداني، وهو يستحضر صورة مشهد حسي بصري كان قد مر به او عاناه في ايامه الماضية:

انخت وصاحباي بذي طلـوح	طلائح شفها وخذ القفــــار
ولا ماء سوى نطف الروايـا	ولا زاد سوى القنص المثـار[1]

يقول الشاعر انه كان في رحلة عبر الصحراء هو ورجلان آخران من اصحابه وكان السفر قد انهكهم وانهك ابيلهم ولم يكن لديهم من الماء الا القليل في المزدادات او القرب، ولا من الزاد الا ما يرتقف من الصيد... ولكنهم في نهاية المطاف استراحوا الى (ذي الطلوح) المكان الذي سوف يجدون فيه نشاطهم ويواصلون رحلتهم من جديد...

وهذه هي التجربة التي استحضرها الشاعر بعد غيبتها عن حواسه ومرور فترة من حياته عليها. وهذا هو التصور.

٣. التخيل:

وهو الذي ينشأ عن التصور. واذا كان التصور لا يتصرف بالمدركات الحسية بالزيادة او النقصان، فان التخيل يبدع من الاجزاء المألوفة تركيبا جديدا غير مألوف. وللنظر الى هذا التشبيه الذي يسميه البلاغيون بالخيالي في المثال التالي الذي يصف فيه الشاعر ورد الشقيق.

وكأن محمر الشقيــــق	اذا تصور او تصعـد
اعلام ياقوت نشــــرن	على بساط من زبرجد[1]

---

(١) في النقد الأدبي، د. عبدالعزيز عتيق، ص ٧٠.

فالأجزاء التي تتكون منها هذه الصورة معروفة ومدركة، ولكن هيئتها التركيبية لا وجود لها في عــالم الحـواس. فـلا احـد منـا رأى فـي الواقـع اعلامـا مخلوقـة مـن الياقوت على رماح من الزبرجد. وهذا الخيال هو الذي يتنـافس فـي عالمـه الشـعراء والفنانون فيبدعون فيه نتاجات تدهشـنا وتثـير انفعالنـا وتغـير مـن مواقفنـا او تجعلنـا نشاركهم عواطفهم ومواقفهم في فهم الحياة والوجود من حولنا.

وللنقد وعلم النفس في تركيب الخيال وصلته بالعمليات العقلية ومناطق الشـعور واللاشعور دراسات مستفيضة لا نريد ان نقف عندها، بل نريد ان نقـف عنـد انـواع الخيال الذي هو ميدان الابداع الأدبي، ومظهر الملكات الموهوبة.

انواع الخيال:

يتحدث النقاد عن انواع كثيرة من الخيال اهمها هذه الانواع الثلاثة:

اولا: الخيال الابتكاري.

وهو ذلك الخيال الذي يبدع صورا تركيبية لا وجود لها فـي عـالم الواقـع، وان كانت ممكنة الوجود. مثل تلك الشخصيات التي نشهدها في الروايات فهي مؤلفة مـن خيال الروائي بصفاتها وبواطنها وعلاقاتها مع الآخرين ومـا يتبـع ذلـك مـن احـداث وعقدة وحبكة ونهاية استوحاها القاص من الواقع، ولكنها ليست الواقع نفسه، بل هـي من مخيلتـه وابداعـه وروحـه النفـاذة الـى اعمـاق الاشـياء. وهـل تعتقـد ان شـخصية البخيل التي صورها (موليير) في مسرحيته التي تحمل هـذا الاسـم، وهـي شـخصية بدمها ولحمها من الواقع، او نها من صنع مخيلة موليير ودقة فهمه للنفس الانسـانية وخصـائصها.؟ ام ان بخلاء الجاحظ هم اناس لهم بالحيـاة الواقعيـة صلـة او نسـب.؟ الحق انهم من صنع خيال الجاحظ، وان كنا لا نكاد نخالفه في اننا شهدنا اناسا مثلهـم

---

(١) المصدر نفسه، ص ٧٢.

في حياتها وعلاقاتنا مع البشر.

وقل مثل هذا في الصور الابداعية التي نجدها لـدى الشـعراء الموهوبيـن وهـي من صنع مخيلاتهم وبنات افكارهم. على اننا يجب ان نميز بين هـذا الخيـال المبـدع الذي يرتبط بالتجارب الانسانية ويثير في المتلقى احاسيس مشابهة لما المت بـالمبدع نفسه، وبين الخيال الذي يقيم علاقات مصطنعة بين الاشياء لا تجمع بينها علاقـة الا رغبة منه في الامعان في التصنع والاتيان بالغرائب.

هذا النوع من الخيال، وان كـان ابتكـارا، الا انـه مـن النـوع الـذي سـماه النـاقد الانجليزي (كوليردج) بالوهم (Fancy)[١] وله نماذج كثيرة في شعرنا العربي القديـم خاصة في العصر العباسي الذي بلغ فيه التصنع مداه. انظر الى قول ابن المعتز فـي وصف القمر:

انظر اليه كزورق من فضة قد اثقلته حمولة من عنـــــر

فهو خيال ابتكاري حقا لا تتواجد صورته التركيبية في عالم الواقع وان وجـدت اجزاؤها (الزورق، الفضة، العنبر) في الواقع. ولكنه خيال عابث لا تألفه النفس ولا يثير فيها نوازع الفطرة او التذوق.

ثانيا: الخيال التأليفي

ويتم عبر حالة من التداعي النفسي والـترابط الوجدانـي، كـأن تشـهد منظـرا او تمر بتجربة حسية او نفسية فتثير في نفسك صور مشهد آخر تستحضره من مخيلتك او تجاربك المخزونة في الشعور واللاشعور، مثلما تـرى نسـرا مـن الصقـور هرمـا تتجول حوله البغـاث والطيـور الضئيلـة وتعبـث بكبريائـه، وهـو لا يسـتطيع حراكـا، فتثير الصورة في قريحتك مآل رجل عظيم من رجالات التاريخ، كيف اصبـح ملكـه نهبا، وهيبته سخرية، وهو من كانت ترتعد الفراص هلعا لمجرد ذكر اسمه!!، وذلـك

---

(١) ينظر، قضايا النقد الأدبي المعاصر، د. محمد زكـي العشـماوي، الهيئـة المصريـة العامـة، الاسكندريـــه، ب ط، ١٩٧٥، ص ٧٣.

حين كان له الصولة والسلطان.

لننظر الى قول الشاعرة الاندلسية التي وصفت واديا حلت به بعد رحلة مشقة وعناء:

وقانا لفحة الرمضـــــــاء واد	سقاه مضاعف الغيث العميـــم
حللنا دوحة فحنا علينـــــــا	حنو المرضعات على العظيــم
يروع حصاه حالية العــذارى	فتلمس جانب العقد النظيـــم[1]

فهذا الوادي يحنو دوحة وظلله الوادع يذكر الشاعرة يحنو المرضعات على اولادها، وهي لفتة منها انسانية وفيها غزارة وجدان لا يتغافلها قلب انسان بله، قلب شاعر!!. وفي البيت الثالث تنظر الشاعرة الى حصى الوادي المتلألئ من تحت المياه الجارية العذبة، فتخيل او تؤلف او تستدعي صورة امرأة جميلة يشتبه عليها امر حليها الذي في صدرها وتلك الحصى، فتظن ان حليها قد سقط منها، فتمد يدها لتلمسه وتتأكد من وجوده على صدرها، لقوة الشبه بين تلك اللآلئ وذلك العقد النظيم!!

صورة باهرة، وجميلة، وخالية من التصنع، بل هي وليدة اللذة الناشئة من برودة الوادي وظله الحاني الوريف.

ثالثا: الخيال التفسيري والبياني

وهذا النوع من الخيال يختلف عن النوعين السابقين في انه ليس تركيبا جديدا لعناصر حسية مألوفة، ولا استدعاءا لمشاهد مشابهة، بل هو اضفاء الوجدان والعاطفة على الشئ الموصوف، بما يثير فيه الحياة والحيوية والحركة، فيجعله معلوما (مفسرا)، أو قل مجسدا. وكثيرا ما نجد هذا النوع في وصف الشعراء للطبيعة، مثلما نجد لدى البحتري في وصف الربيع في قوله:

---

(١) النقد الأدبي، احمد امين، ص ٣٦.

اتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا	من الحسن حتى كاد ان يتكلما
وقد نبه النوروز في عسق الدجى	اوائل ورد كن بالامس نوما
يفتقها برد الندى فكأنه	يبث حديثا كان قبل مكتما[1]

وقد اضفى الشاعر على الربيع من عواطفه ووجدانه، ما جعله يمتلئ حياة وحركة، فتراه يقبل اليك بخيلاته وضحكه حتى كأنك تحتضنه صديقا غائبا يحدثك بما يسر نفسك. ثم انه صور يده وهي تمتد الى الورود الملتفة اكمامها فيدغدغها ويبعث فيها الانشراح والتفتق بما يملأ الوجود جمالا وأريجا واحاديث حلوة نشوى!! وعمل البحتري هذا تفسير للربيع، او تقريب له من نفوسنا او بيان لما تنطوي عليه حقيقته من اسرار. ونجد مثل هذا كثيرا من النماذج في شعورنا العربي القديم والحديث.

ومن الجدير بالملاحظة ان هذه الأنماط من الخيال والتصوير ليست منفصلة عن بعضها، فقد نجد بعضها متعانقا مع بعض، وقد يصعب الفصل بينهما في بعض الاحيان.

وللأدباء والشعراء خاصة وسائل من الخيال لا تحصر تعتمد على تداعي المعاني، وتربط بين اشياء قد لا ترى بينها وشائج، بل قد تعتمد احيانا على التضاد والتباين وقد تعتمد احيانا اخرى على قرائن زمنية ومكانية قريبة او بعيدة.

ويمكننا ان نشير في نهاية هذه الفقرة الى انه كلما كان الخيال متبكرا، وكلما كان متجاوزا للجزئيات الحسية الى حقائق الوجود الكبرى، وكلما كان متخذا من الحقائق الصغيره رموزا كلية، وكلما كان نابعا من وجدان صادق وتجارب حقة، كان اكثر اثراء للادب والحياة. واطول عمرا وخلودا في الزمان. وقس على ذلك ما يخالف هذه المعاني من اخيلة مريضة او سخيفة او جافة او مصطنعة. وباستطاعتنا

(١) في النقد الأدبي الحديث، محمد عبدالرحمن شعيب، مطبعة دار التألف، القاهرة، ط١، ١٩٦٧، ص ١٩٦.

ان نستحضر كثيراً من الامثلة التي خابت قريحة الادباء في نقل حواسهم ومشاعرهم الينا من خلالها. ولكننا نكتفي بالنماذج الناجحة التي اشرنا اليها.

ثالثا: المعنى او المضمون

قضية المعنى وعلاقته بالاسلوب ليست جديدة على النقد العربي، بل ناقشها النقاد العرب القدامى تحت مباحث اللفظ والمعنى، وكان منهم من اثر اللفظ على المعنى وآخر اثر المعنى على اللفظ، حتى اذا جاء عبدالقاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري زاوج بين اللفظ والمعنى من خلال نظريته في (النظم) التي بسطها في كتابه (دلائل الاعجاز).

والحق ان اغلب النقاد الذين سبقوا الجرجاني كان ميلهم الى الاسلوب والصياغة، وكان رائدهم في ذلك ابو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ الذي كان يقول: (والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وانما الشأن في اقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحة الطبع وجودة السبك، فانما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير)[1].

وهو لا ينكر اهمية المعاني وتنافس الشعراء في ابتكارها، ولكنه يرى الفضل في ذلك لجمال الصياغة وبراعة التصوير. ويبدو ان هذا الجانب الجمالي في العمل الأدبي ثمرة او اثر من اثار الحياة المترفة في العصر العباسي. فالشاعر في تلك الاجواء كان النقد لا يطالبه بأي هدف اخلاقي او غاية اجتماعية او فكرية كما لا يطالبه بأن يكون صادقا فيما يقول، وغاية ما يطلب منه اجادته لصنعته واخلاصه لفنه، وان زخر شعره بقول الزور وقذف المحصنات. يقول قدامة بن جعفر (وعلى الشاعر، اذا شرع في أي معنى كان، من الرافعة او الضعة، الرفث او النزاهة، والبذخ والقناعة والمدح، وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة، ان يتوخى من

---

(١) الحيوان، للجاحظ، شركة ومطبعة الحلبي، القاهرة، ط٢، ١٩٦٥، ج ٣ ص ١٣٢.

التجويد في ذلك الغاية المطلوبة)[1] .

وهذا التوجه اكثر ما يكون قربا الى الفلسفات الجمالية الأدبية اكثر ما يكون قربا الى الفلسفات الجمالية الادبية الحديثة في نظراتها الى الادب الخالص على نحو ما نعرف من الرمزية والبرناسية التي تعفي الأدب والفن من اية وظيفة اجتماعية او موقف اخلاقي.

الا ان هذه النظرة الى الادب قد تغيرت من بعد الرمزية والبرناسية والسريالية، ولم تعد مقولة الفن للفن، ومقولة الفن للمتعة واللذة مقبولة، بل وجدنا من يضيق بهذا التفريغ والتهميش لوظيفة الادب فهؤلاء (الانسانيون الجدد) في امريكا يناهضون لا هدفية الأدب ويدعون الى التزام الاديب واخلاقيته[2] . بل سار الأدب والنقد في هذا الاتجاه شوطا بعيدا على يد الواقعية حتى صرنا امام ظاهرة الزام الأديب بفلسفة معينة، او اتجاه سياسي معين.

ننتهي من هذا الى القول لأن الأدب لا يستغني احد جانبيه عن الآخر، فالشكل والمضمون، او اللفظ والمعنى، يترابطان ترابطا عضويا، ولا خلود لأدب يخلو من مضمون انساني، كما لا خلود لأدب يخلو من جمال الصياغة والتعبير او التصوير.

والنتاجات الأدبية ليست سواء في حمل هذين العنصرين فبعضها يطغى فيه العنصر الجمالي والآخر يغلب عليه الاهتمام بالفكرة. والأدب بشكل عام هو الذي يعني بابراز الفكرة وتوصيلها واضحة جلية وان عنى بالصياغة وقوة التأثير، فهذا الجانب يعد جانبا ثانويا وهذا ما نجده في بعض الكتابات في مجالات الدراسات الانسانية كعلم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ والنقد الادبي.

اما الأدب الخاص، او الأدب الإنساني، فهو الذي يعنى بجمال الصياغة ودقة

---

(١) نقد الشعر، مكتبة الكليات الازهرية، ط١، ١٣٩٩، ١٩٧٩، ص ٦٥، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي.

(٢) ينظر في نقد الشعر، د. محمود الربيعي، ص ٦٤.

التصوير وصدق العاطفة وعمقها، ويتجلى هذا في الشعر خاصة. فلننظر مثلا الى ابيات قطرى بن الفجاءة هذه:

اقول لها، وقد طارت شعاعـــا	من الابطال ويحك لن تراعى
فانك لو سألت بقاء يـــــــوم	على الأجل لك لم تطاعـــى
فصبرا في مجال الموت صبرا	فما نيل الخلود بمستطـــــاع
ولا ثوب البقاء بثوب عـــــز	فيطوي عن اخي الخنع اليراع(١)

فالنص يقدم بين يدينا فكرة او موقفا خلاصته هذا الخطاب الذي يوجهه الشاعر الى نفسه ويدعوها الى الثبات في المعركة، ويستدرجها الى الايمان بالقدر والأجل المكتوب لها، والذي لا تستطيع ان تغيره او تفر منه. فلا مجال لها -والحال هذه- الا الاقدام الى لهوات الموت، لأنه آت للشجاع والجبان في آن واحد، ولكن هناك فرق بين من يواجهه بعزيمة وبين من يهرب منه وهو واقع فيه!! وواضح ان الفكرة لم يعرضها الشاعر بمثل هذه التقريرية والنثرية بل البسها ثوبا ادبيا قوامه التصوير والموسيقى والروح العاطفية التي تشرك القارئ معها وتجعله في اجواء عدواها. فلا نملك -ونحن نستمع الى شعر قطرى- الا ان نلتهب وتأخذنا الحماسة الى الاستشهاد والتضحية في سبيل مبادئنا، ايا كانت هذه المبادئ. فالناس تختلف مبادئهم ونوازعهم ونظرتهم الى الحياة والكون.

فالأدب الخاص، والشعر على وجه الخصوص، لا يعرض الفكرة الا في الاطار الذي يغلب عليه التصوير والتأثير والايحاء.

وفرق كبير بين العلم الذي يخبر عن الحقائق ويتتبع اجزاءها ويتوخى الموضوعية والدقة في عرضها، وبين الأدب الذي لا يطالب بهذا، وانما يطالب باثارة الانفعال بهذه الحقائق. ولا تعنيه حدة الفكرة او قدمها. فهناك كثير من

---

(١) تجد الابيات في (في النقد الادبي الحديث)، فائق مصطفى، وعبدالرضا على، منشورات جامعة الموصل- ط١، ١٩٨٩، ص٣٣.

الدراسات عن الجبال وطبقاتها وانواع احجارها وترسباتها، وتعرضها الى درجات مختلفة من الحرارة، وكل هذا من شأن علم الجيولوجيا، او علم طبقات الأرض (الجيمورفولوجيا)، ولكن حسب الأدب ان يثير فينا انفعالات شتى ازاء هيبة الجبال او روعتها وهي جرداء او مغطاة بالثلوج، او يستوحي من ثباتها وعلوها او وحشتها أو طول اعمارها افكارا تتعلق بحياة البشر، او تقارن بين حياة هذه الصخور الشامخة وحياة البشر، حتى ليجعل الادباء وشائج قربى بين الانسان وهذه الجبال على اختلاف الادباء في الزوايا التي ينظرون منها الى الجبال. ولعلنا جميعا نتذكر وصف ابن خفاجة الاندلسي وهو يصف الجبل، ويجسده فيحسبه شيخا رزينا قد خبر تجارب الدهور، وقد مر عليه كثير من الركبان، ثم رحلوا عنه بينما هو ساكن ثابت يفكر في عواقب الأمور!![١].

ويذكرنا هذا بقصيدة محمد العيد ال خليفة الشاعر الجزائري الذي نظر الى جبل (ابي المنقوش) وهو في زنزانة سجنه في مدينة باتنة جنوب الجزائر ابان حرب التحرير الجزائرية، فخاطب الجبل خطابا حانيا فيه لوعة وفيه استنجاد، بل فيه دعوة الى ان يشارك الجبل هذا الشعب الثائر على الاحتلال الفرنسي المقيت!![٢] ان الاديب ولنقل القاص في هذه المرة، لا ينقل من المشاهد، او الحياة، الا الاجزاء التي تثير القارئ، بعد ان يؤلف بينها ويفسرها تفسيرا ذاتيا. وهذا غير عمل العالم كما اشرنا.

مقاييس المعاني:

يتحدث النقاد عن مقاييس عديدة للحكم على جودة المعاني وتحقيق الادباء لاغراضهم في اثارة القراء او السامعين، ومن هذه المقاييس:

١- الصحة:

---

(١) ديوان ابن خفاجة، دار صادر، ب ط، ب ت، ص ٤٣.

(٢) ديوان محمد العيد ال خليفة، الشركة الوطنية، الجزائر، ط١، ١٩٧٩، ص ٤٢٥.

بمعنى ان المعنى الشعري يعرض حقائق تتعلق بالحياة والانسان والتاريخ والعلم، صحيحة وغير متناقضة. صحيح ان الادب يوحي بالمعاني والحقائق، وقد لا يصرح بها ولكن هذا لا يعني ان تأتي الحقائق فيه مغلوطة وغير منسجمة مع الواقع. ويضرب النقاد القدامى لهذا مثلاً بقول ابي نواس في وصف عيني الأسد:

كأنما عينه اذا نظـــــــرت بارزة الجفن عين مخنوق

فوصف عيني الأسد بالجحوظ بينما هما في واقع الأمر توصفان بالفتور. قال ابن رشيق: (لما وصف ابو نواس الأسد، وليس من معارفه، ولعله ما شاهده قد الا مرة في العمر، ان كان شاهده، دخل عليه الوهم، فجعل عينيه بارزتين، وشبهها بعيون المخنوق...)[1] .

وقد لا يطابق الشعر الواقع اذا جاء في هيئة من المبالغة، وقد يكون اقرب الى الكذب منه الى الصدق، فلا ضير في هذا اذا كان يصدر فيه الشاعر عن صدق ذاتي وفني يختلف فيه عن احساس الآخرين، ومع ذلك، فليس هذا من قبلي تزوير الحقائق وتحسين الجهل بحقائق الحياة والعلم.

٢- التجديد والابتكار:

تقاس الأفكار في الادب بما فيها من طرافة وجدة وتوليد، فانت ترى المعنى الواحد يتعاوره الشعراء، ولكن كل واحد ينظر الى جانب منه غير ما نظر اليه الأول، او يولد منه فكرة ما كانت في خلد الأول. فأنت اذا استمعت الى قول ابي الاسود الدؤلي في الرد على من يلومونه بالبخل:

يلومونني في البخل جهلا وضلة وللبخل خير من سؤال بخيل[2] .

قر في نفسك ان ابا الاسود المح الى معنى طريف لم يوفق اليه من سبقه من

---

(١) العمدة، ص ٢٤٠، ج٢ وينظر في النقد الأدبي الحديث، د. محمد عبدالرحمن شعيب، ص ٩٨.

(٢) في النقد الأدبي، د. عبدالعزيز عتيق، ص ١٣٨.

الشعراء والنفس تميل الى كل جديد وطريف. وهذا مجال سبق للشعراء وتنافس بينهم شديد.

٣- السعة والعمق:

قد لايكون الادب فلسفة، ولكن لا عيب فيه اذا عبر عن معان فلسفية، او عرض لتجارب من الحياة عميقة، والبسها من شفافيته وروحه الشيء الذي يجعلها معاني شعرية وليست معاني فلسفية مجردة. وتجد هذا في كثير من شعر المتنبي، وابي العلاء المعري، او في شعر طاغور الهندي، او ادب شكسبير، او مسرح توفيق الحكيم...

انظر الى هذه الابيات من شعر المتنبي، لترى الى أي حد وفق الشاعر في التقاط الافكار العميقة من خلال تجاربه الذاتية ونظراته الى الانسان وعلاقته بالوجود.

صحب الناس قبلنا ذا الزمان	وعناهم من شأنه ما عنانا
وتولوا كلهم بغصة منه	وان سر بعضهم احيانا
ربما تحسن الصنيع لياليه	ولكن تكدر الاحسانا
كلما انبت الزمان قناة	ركب المرء في القناة سنانا
ومراد النفوس اصغر من	ان نتعادى فيه وان نتفانى
غير ان الفتى بلاقي المنايا	كالحات، ولا يلاقي الهوانا
ولو ان الحياة تبقى لحي	لعددنا اضلنا الشجعانا
واذا ما لم يكن من الموت بد	فمن العجز ان تكون جبانا
كل ما لم يكن في الأنفس	سهل فيها، اذا هو كانا!![1]

---

(١) ديوان المتنبي، شرح عبدالرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ب ط، ب ت، ج٤ ص ٣٧.

فقد نظر ابو الطيب بعيدا، فرأى حياة البشرية في احقابها الماضية، وهي تصارع الزمن وتبلو مرة، فلا يراه الا عونا عليها وحربا، فما تأتي ليلة منه بخير حتى تكدرها بشر، غير ان ذلك يعود الى طبيعة في البشر متأصلة، تلك هي طبيعة العدوان وتحويل ما تجود به الطبيعة من اشياء بريئة الى وسائل دمار وهلاك...

واذا كان الأمر كذلك، فما على المرء الا ان يستعد لهذا الصراع فيكون قويا، فلا يرضى بذل او هوان. ولماذا يرضى بذل او هوان، وهو لا بد ذائق ما ذاقه الانسان الذي سبقه في مسيرة الحياة.

تلك المعاني التي فيها شمول وعمق ومعرفة تشدنا الى شعر ابي الطيب، وتكسبنا خبرة بالحياة تفوق الخبرة التي يعطينا اياها العلم، لأننا –مع هذا الشعر– نكون اخذنا العلم زائدا الانفعال بمادته. وقليل من الشعر ما نجد فيه هذا العمق والشمول.

٤- الوضوح والغموض:

هذا المقياس من المقاييس التي لم يتفق حولها في نظريات النقد القديمة والحديثة. ونستطيع ان نوجز القول فيها بما يلي:

ان ما يطلب من الشعر غير ما يطلب من العلم، ومن حيث الوضوح والدقة بمقاييسها وارقامها معادلاتها. فيكفي الشعر ان يدل على الحقائق ويوحي بها، ولا يبسطها او يعلمها. ولهذا فان القدر المطلوب من الوضوح في العلم غير القدر المطلوب منه في الشعر والأدب عموما. فالأدب يوحي ولا يقرر. ولذلك يكون معه الاختلاف في الفهم، والاختلاف في التأثر والاستجابة. فترانا نختلف في تقدير الأثر الأدبي، ونختلف في فهمه وما تزال كثير من الآثار في الشعر والقصص والمسرح مثار جدل وخلاف بين النقاد، لأنها تقول لشخص ما لا تقوله لآخر، وتقول لعصر ما لا تقوله لعصر آخر، فيحكم اهل العصر فيه معارفهم ودرجات فهمهم للنفس الانسانية والتجارب الانسانية. فما زال الناس الى اليوم يختلفون في فهم مسرحية (اوديب الملك) لارسطوفان اليوناني، كما يختلفون في فهم مسرحيات شكسبير او

الانسانية والتجارب الانسانية. فما زال الناس الى اليوم يختلفون في فهم مسرحية (اوديب الملك) لارسطوفان اليوناني، كما يختلفون في فهم مسرحيات شكسبير او آثار غيرهما من كتاب القصة والمسرح والشعر.

هذا شيء.. والغموض المتعمد الذي يحيل الادب الى معميات والغاز شيء آخر. فالادب يعتمد على الاساطير والرموز احيانا.. ولكنها رموز تدل على معان وراءها عميقة يستشفها القارئ او الناقد بعد تأمل. أما اذا كان الغموض مما لا يهتدي اليه، ولا يكون وراء البحث عن دلالته طائل، فليس من الادب او الفن في شيء. فالانسانية لديها ما يشغلها من تذوق الاعمال الفنية الراقية، والمعارف التي ترقى بها وتطور اساليب حياتها، مما يغنيها عن هذا اللهو او الترف الزائد في الأدب.

والنقاد يتحدثون عن مقاييس اخرى للمعاني الأدبية كشرف المعنى، واستيفائه، وكالبعد عن المبالغة الممجوجة فيه وعدم التناقض في مواقف الادباء او في رسمهم للشخصيات المسرحية بحيث لا يبدو ممثل الصفات الانسانية المعنية متلبسا بصفات تناقضها، فيبدو بخيلا وكريما في آن واحد، او يبدو حليما وسفيها في موقفين متقاربين في حياته الى غير ذلك مما يتناقض مع العلم بالسلوك الانساني والنفس الانسانية كما خبرناها في انفسنا، وكما خبرناها في معايشتنا للناس المعاصرين او الذين عرفنا التاريخ الانساني بهم عبر الأدب او آثار التاريخ نفسه.

ونريد ان نختم هذا البحث عن المعاني في الأدب بالاشارة الى النظرة العقلية المحضة التي تقيم الأدب بما يطفو او يغور فيه من افكار او معاني، كما فعل ابن قتيبة في ابيات المعلوط السعدي:

ولما قضينا من منى كل حاجة	ومسح بالاركان من هو ماسح
وشدت على هدب المهارى رحالنا	ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
اخذنا باطراف الاحاديث بيننا	وسالت باعناق المطي الاباطح

مناسكهم وبدأهم رحلة العودة الى اهلهم. في حين ان الشاعر اضفى على الموقف من عاطفته وخياله ما جعلنا نتفيأ في عالمه النفسي ونرتاح الى الصورة التي رسمها للركب العائد من الحج. يقول الاستاذ احمد الشايب: (... هذه العاطفة تتراءى لنا في أمل الحاج في المغفرة بعد اداء الحج، وفي شوقهم الى اوطانهم الأولى، وفي التآلف الذي يجمع بين السفر، فيدلون عليه بطريف الاحاديث واخفها في النفوس. وقد صور هذه المشاعر بصورة خيالية رائعة، فكنى بمسح اركان الكعبة واستلامها عن الانتهاء من مناسك الحج، وعن الأخذ في العودة بشد الرحال على متون الابل، وصور في الثالث تهالك الناس راجعين، وتآلفهم سائرين تهفو نفوسهم الى اوطانهم الأولى وتتعلق قلوبهم بمن فيها من اهل واصحاب)[1].

لأننا حين نغلو في هذا الاتجاه المعنوي، نكون كمن يغلو في الاتجاه الجمالي، فلا يرى في الأدب شيئا الا بما فيه من جمال الصياغة واسر التعبير. وواقع الحال غير هذا. فنظرتنا للادب لا ينبغي ان تكون احادية. فالشكل يتعانق مع المضمون. وتكون غايتنا البحث عن ادب يغنى خيراتنا في الحياة، ويثير فينا اللذة والمتعة معا.

رابعا: الاسلوب

من معاني الاسلوب في العربية السطر المتناسق من النخيل، والطريق الممتد، هذا من حيث الأصل المادي ثم اطلق على الطريقة والمذهب ثم اقتربت الكلمة من المصطلح فصارت تعني طريقة الكاتب في الصياغة وتنظيم الأفكار[2].

واذا كان الاثر الأدبي يتكون من مضمون (فكرة) وشكل (صياغة)، وانهما يتحدان معا فيكونان الاسلوب الذي يصدر عنه الكاتب، فان النقاد العرب القدامى انقسموا الى فريقين -كما مر بنا- فريق آثر الصياغة وفريق آثر المعنى. والأمر كذلك لدى الغربيين، فهناك الشكليون، والبنيويون المتحدثون الذين لا يرون في

---

(١) اصول النقد الأدبي، ص ٢٢٩. وتنظر الابيات في (الشعر والشعراء) لأبن قتيبة، ص ١٠.

(٢) مقدمة في النقد الأدبي، د. علي جواد الطاهر، ص ٣١٣.

الأدب الا شكله، وهناك من ينظر الى الاسلوب على انـه شكل مضمـون. والمفـاهيم في ميادين الأدب والعلوم الانسانية لا يكاد يتفق حولها الناس، بل تخضـع للمشـارب والمذاهب والمكونات الثقافية.

ويهمنا ان نفهم ان الاسلوب هو التركيب الحي للعناصر التي تحدثنـا عنهـا مـن افكار وعواطف واخيلة في صـورة مـن صـور الاداء وطريقـة مـن طـرق التعبير. بحيث تغدو هذه الطريقة علما على الاديب لا يكاد يشركه فيهـا احـد مـن الادبـاء الا من شاء ان يقلده ويسير على نمواله ونسجه.

يقول النقاد الباحثون في امر الاساليب ان هذا الاسلوب يرتبط بشخصية الأديب ونفسيته وتربيته وعوامل الوراثة والكسب من القراءة والتعامل والمناخ والقـوم، الـى كثير من المؤثرات التي تصوغ شخصية الواحد منا، حتـى لقد قـال النـاقد الفرنسـي (بيفون): (الاسلوب هو الرجل)[1]. وهي كلمـة موجـزة غايـة الايجـاز تلخـص هـذه المفاهيم كلها. فالاسلوب هو الرجل بكل ما تعنيه كلمة الرجـل، مـن لحـم ودم ونفـس وروح وخلق وحقائق واوهام، وشعور ولا شعور. وهـو امـور لا تتشـابه تمامـا بيـن مخلوقين حتى لو كانا شقيقين او متأثرين بظروف بيئيـة وثقافيـة متشـابهة. فمثلمـا لا يوجد شخصان متشابهان مائة بالمائة، لا يوجد اسلوبان متشابهان مائة بالمائة ما داما يصدران عن انسانين.

ولهذا قيل بأن المقلد لاساليب الآخريـن ليـس اديبـا مبدعـا او صـاحب اسـلوب، لأنه يتقمص شخصية انسان آخر ويذوب فيها[2] فالاسـلوب بنـاء علـى هـذا فيـه ذات الانسان وروحـه، وهـذه الـذات والـروح لا تتكـرر لـدى شـخصين، ومـن هنـا يمكـن الحديث عن الاصالة لدى الاديب.

وهنا يمكن ان تثار امامنا قضيتان: الاولى هي قضيـة الخـاص والعـام فـي لغـة

---

(١) في النقد الأدبي الحديث، فائق مصطفى، وعبدالرضا علي، ص ٤٤.

(٢) الأدب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، ص ٣٨.

الأديب. فهو يتكلم لغة جماعة او امة، وهو، بهذا، يشترك مع مجموعة من الناس في خصائص لغة معينة بما لها من ساليب وطرق من التعبير، مثلما نعرفه عن اللغة العربية او الفرنسية او الانجليزية بما لهذه اللغات من خصائص في التركيب تعكس روح اهلها وخصائصهم الفكرية والبيئية. فكيف يكون معبرا عن الجماعة من خلال لغتهم وكيف يكون ذاتيا وله سمات التفرد والخصوصية في هذه اللغة.؟ هذا لا يحتاج الى كثير من الايضاح. فعمومية الأدب اولا شخصيته تعبر عن انتمائه لقوم معينين، بحيث لا يستطيع تجاوز وسيلتهم التعبيرية، وفرديته تتحقق من خلال المنهج او الطريقة التي يتخذها الأديب في التعامل مع اللغة، بحيث يمكن القول بأنه يتخذ له لغة داخل اللغة العامة. بدليل اننا نجد لكل اديب اسلوبه الخاص الذي يميزه عن اساليب الآخرين(١) .

اما القضية الثانية فهي قضية تعلم الاساليب، وبصياغة اخرى، هل يمكننا ان نجعل من انسان ما ذا اسلوب ادبي معين؟ النقاد في النظر الى هذه القضية ينقسمون الى قسمين:

القسم الأول يرى ان الاسلوب لا يعلم، وانه يولد مع الانسان، وانه لا طائل وراء هذا الذي تبثه الكتب المدرسية في رسم الطرق التي تعلم الاساليب. فالاسلوب هو من ابداع الكاتب نفسه يكون من خلال وراثته وتفاعله مع بيئته(٢) .

والقسم الثاني يرى اننا حين نلجأ الى الطريقة المدرسية في تعلم الاساليب وبسط القول في انواعها ومكوناتها اللغوية والبلاغية نكون قد رسمنا السبل للادباء واعناهم على الأخذ من هذه الاساليب بما يتناسب وشخصياتهم. فهناك امثلة جيدة من الاساليب يمكننا بقراءتها وتعلمها ان نختط طريقنا الخاص من خلالها.

ولهذا يمكننا ان نشير في هذا المجال الى المباحث الاسلوبية في البلاغة والنقد

---

(١) المصدر نفسه، ص ٤١.

(٢) مقدمة في النقد الأدبي، ص ٣١٣.

ولهذا يمكننا ان نشير في هذا المجال الى المباحث الاسلوبية في البلاغة والنقد العربي القديم والحديث، ونتعرف على المقاييس التي يقيسون بها جمال الاساليب او رداءها.

فهم يتحدثون عن الكلمة المفردة من خلال الاشارة الى دقتها وقدرتها على الايحاء واثارة الانفعال وجدتها وتعبيرها عن روح العصر وسمات الحياة اليومية فيه وهذا لا يعني ان تكون (عامية) او خارج عن قواعد اللغة. كما يتحدثون عن موسيقى المفردة وتكرار حروفها وجرسها الخاص.

اما مقاييس الجمل والتراكيب في الاسلوب فيتحدث النقاد عن الوضوح وعدم التعقيد المعنوي واللفظي، وعن ملائمة الألفاظ للمعاني، ووحدة النسيج، وتجميل الاسلوب بالمحسنات بالصورة التي تساعد على توصيل المعنى واثارة الانفعال، بعيدا عن التصنع والزخرفة التي تعتمد على الصنعة الخالية من البعد الفكري والوجداني[1] .

ويتحدث النقاد عن انواع الاساليب فيقولون هذا اسلوب جزل وهو الاسلوب القوي الفخم المختار الذي يفهمه عامة الناس ولكنهم لا يستطيعون النسج على منواله، كقول مسلم بن الوليد في المديح:

بكف ابي العباس يستمطر الغنى — وتستنزل النعمى ويسترعف النصل

ويستعطف الأمر الأبي بكفه — اذا الأمر لم يعطفه نقض ولا فتل

بهذه اللغة البسيطة وهذا الاسلوب المتين المحبوك الفخم.

ومع الاسلوب الجزل نجد الاسلوب السهل الذي ترق الفاظه ويحسن معناه

---

(١) نجد هذه المباحث الاسلوبية في كتاب الموازنة بين الطائيين للامدى، وكتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي عبدالعزيز الجرجاني، والعمدة لأبن رشيق من كتب القدماء، ويمكن مراجعة كتاب (علم المعاني) للدكتور عبدالعزيز عتيق، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص ١٨ وما بعدها.

ويدخل القلوب بلا استئذان، ويعرف به شعراء من مثل ابي نواس في قوله:

ليس مأسوفا على زمـــــــن ينقضي بالهم والحـــــزن

أو قوله:

حامل الهـــــــوى تعـــب يستخـــــــه الطـــــرب

وتجده في اساليب بعض الكتاب المحدثين مثـل المـازني وعبدالعزيـز البشـري. اما الاسلوب الحوشى، هـو الـذي تجـد فيـه المعنـى الفـاتر، والالفـاظ التـي اسـتهلكها الاستعمال واذهب روحها الشعرية في مثل شعر ابي العتاهية من القدامى:

مات والله سعيد بن وهـــب رحم الله سعيد بن وهـــب

يا ابا عثمان ابكيت عينـــــي يا ابا عثمان اوجعت قلبـي

ومثل ما نجد في شعر جميل صدقي الزهاوي من المحدثين..

هذه هي العناصر الأربعة التي تميز الأدب عن التاريخ او علم الاجتماع او علم الفيزياء، وفي تناولها وصهرها يتفاوت الادباء في طريقة هـذا الصهـر بمـا يضفونـه على الاسلوب من طابع الشـخصية والثقافـة والـروح. ومنـذ القدم ونحـن نعـرف ان لأسـلوب الجـاحظ طعمـا ومذاقـا يختلـف عـن اسـلوب القـاضي الفـاضل او محمـد المويلحي، وان للمتنبي من الخصوصية في الاسلوب الشعري ما يجعلـه علمـا عليـه بحيث تستطيع ان تهتدي اليه، وان لم يذكـر لـك اسـمه. وقـل مثـل هـذا فـي اسـاليب القدماء والمعاصرين، وان تقاربوا في البينات، واشتركوا في المؤثرات.

الفصل الثالث

نظرية النقد

التعريف:

ليس في النية ان نضع تعريفا جامعا مانعا للنقد لأن مثل هذا التعريف لا يكون جامعا مانعا، ولا يكون موضع اتفاق تام بين النقاد، ولهذا فاننا سوف نبحث عن المعنى اللغوي لكلمة النقد واشتقاقها وتطورها، ثم نتبين وظيفة النقد وطبيعته، فعندئذ نكون قد اجبنا على سؤال: ما هو النقد؟

لكلمة النقد والتناقد والانتقاد دلالات لغوية كثيرة منها: نقدت الدراهم وانتقدتها: اخرجت منها الزيف، وعرفت معدنها الاصيل وما داخلها من غش. ولعل هذا من الدلالات المتأخرة للكلمة، وربما كان قبلها (نقد) بمعنى ضرب، يقال: نقدت رأسه بأصبعي اذا ضربته، ونقدت الجوزة اذا ضربتها، وقريب منه معنى النقرة، ومن معاني نقد ايضاً، التقاط الطائر الحب، اذا اخذه واحدة واحدة، ومنها لدغ الحية، واستعملت الكلمة بعد ذلك بمعنى اختلاس النظر الى شخص ما، تقول نقدت اليه، أي اختلست النظر اليه بحيث لا يراني لأتعرف على احواله[1].

واذا تأملت هذه الدلالات اللغوية لكلمة نقدت، وجدت انها موصولة بسبب او آخر الى المعنى المراد بالنقد الذي فهمه القدامى او الذي يفهمه النقاد اليوم، مع فارق في التفاصيل التي تمليها ثقافة العصر ومؤثراته.

ففي مرحلة من مراحل تاريخ النقد العربي شاعت كلمة النقد بمعنى تتبع العيوب والمثالب، كما يلاحظ على كتاب ابي عبدالله محمد بن عمران المرزباني (الموشح) في مآخذ العلماء على الشعرء، الذي ضمنه ما عيب على الشعراء في خروجهم قواعد اللغة والعروض والبيان.

لكن الذي يجمع عليه اكثر النقاد القدامى هو المعنى الذي يشير الى التمييز بين الجيد والرديء من فن القول وما يستدعى ذلك من خبرة وفهم وموازنة ثم حكم

---

(١) اصول النقد الادبي، احمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٩، ١٩٩٢، ص ١١٤.

سديد. ومن هذا نفهم (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر. و (نقد النثر)–له كذلك على اختلاف في نسبته اليه– وكتاب (العمدة في صناعة الشعر ونقده) لابن رشيق القيرواني، وغيرها من كتب الموازنة والوساطة في النقد العربي.

غير ان النقد في العصر الحديث لم يعد يكفيه ان يكون وقفاً على التمييز بين الجيد والرديء من الآثار الادبية والفنية، فقد صار علما تتجاوز دراسته الاسلوب بمعناه اللغوي، الى التعرف على (منحى الكاتب العام وطريقته في التأليف والتعبير والتفكير والاحساس، كما يقول الدكتور محمد مندور)[1]، والى التعرف على (الصلة بين الادب ومادته الموروثة وبين الادب وايدلوجيات العصر، وبين الادب وحياة الفنان وعلاقته بالمجتمع في ماضيه وحاضره على حد سواء) كما يقول الدكتور احمد كمال زكي[2].

وقد استدعى هذا من الناقد ان يكون ملما بثقافة العصر وتياراته الفكرية والسياسية والعلمية، فضلاً عن الشروط الخاصة بمهمته الفنية كما سنلاحظ في الحديث عن شروط النقد كما يراه نقاد العصر الحديث.

طبيعة النقد:

واذا كان الادب تصويرا للحياة الطبيعية والانسانية ونقدا لها، بما للادب من ادوات ووسائل تختلف عن وسائل العالم والمؤرخ والصحفي، فان النقد نقد لهذا النقد، او تفسير لهذا النقد وهو –بهذا– مكمل للعمل الابداعي وغير منفصل عنه، ولا يقوم الا بعد ان يكون الاول قد فرغ من مهمته. وهذه هي طبيعته، فلا يضيره ان يكون لاحقا للادب معتمداً على خطوات الاولى في التعامل مع الحياة والكون والانسان.

ان النقد يختلف عن الادب في انه عملية عقلية منظمة مرتبطة بتطور الأنسانية

---

(١) في الادب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، ب ط، ب ت، ص١٠.

(٢) النقد الادبي الحديث اصوله واتجاهاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ب ط، ١٩٧٢، ص١٧.

ونضجها الفكري، بينما يكون الادب قائماً على الانفعالات التي يقف فيها دور العقل وضوابطه وقواعده، وهو قد لازم الانسانية منذ نشأتها ومرورها بمراحل الطفولة، بينما جاء النقد لاحقاً لهذه المراحل، وان كانت له صور بدائية ملازمة لتلك المراحل.

ويتوهم بعض الناس فيظنون انه من الضروري ان يكون الناقد شاعراً حتى يتمكن من نقد الشعر، ولكن هذا ليس صحيحاً. فقد يكون الناقد عظيماً ولكنه لا يكتب الشعر ولا يعالج عملية الابداع والتكوين الشعري. وربما استطاع النقد ان يفهم ويفسر العمل الأدبي بما لا يستطيع المبدع نفسه ان يفهمه، لأن المبدع تنتهي مهمته بعد الفراغ من عمله الفني، وكثيرا ما ينبهر المبدعون بما ينتهي اليه الناقد من فهم وتفسير وتحليل يرتبط بأدوات الفن وعبقرية الفنان وارتباط فنه بنفسيته او بيئته وعصره.

لكن ما من شك في أن الناقد الذي يمارس العملية الابداعية الشعرية أو القصصية افضل من الناقد الذي لم تتوفر لديه الموهبة الابداعية. ولقد حفظ لنا التاريخ اسماء بعض الشعراء النقاد وكانوا مبدعين في المجالين، منهم (ورد زورث، وكولردج، وتوماس اليوت)، ومن امثال النقاد الادباء عندنا عباس محمود العقاد والمازني.

وقديما عالج النقد العربي هذه لقضية، ورأى ان الناقد البصير هو الذي دفع الى مضايق الشعر وعرف اسراراه ونظمه، واجاد فيه واستطاع ان يبدع. يقول ابن رشيق: (وأنل صناعة الشعر ابصر به من العلماء بألته من نحو وغيريب ومثل وخبر، وما اشبه ذلك، ولو كانوا دونهم بدرجات، وكيف وان قاربوهم او كانوا منهم بسبب.؟ وقد كان ابو عمرو بن العلاء واصحابه لا يجرون مع خلف الاحمر في حلبة هذه الصناعة، اعني النقد، ولا يشون له غبارا لنافذة فيها، وحذقه بها، واجادته لها)[1].

واشتهر من بين النقاد والشعراء حماد الرواية وابن طباطبا وابن رشيق، بينما

---

(١) العمدة في محاسن الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، دار لجيل بيروت، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط٥، ١٤٠١هـ ١٩٨١م، ط١، ص ١١٧.

كان معظم النقاد من العلماء واللغويين والفقهاء والقضاة. امثال ابي عبيدة والاصمعي وابن قتيبة وثعلب والمبرد، بالاضافة الى الادباء والبيانيين من امثال الجاحظ وابن هلال العسكري والآمدي والقاضي الجرجاني وعبدالقادر وابن الأثير وغيرهم.

مهما يكن من امر فليس من الضروري ان يكون الناقد مبدعا (قاصا، روائيا، شاعرا)، ومن جهة اخرى لا بد من القول بأن دخل كل مبدع ناقدا. فالشاعر، مثلا، عندما ينظم قصيدة يتجنب نقاط الضعف، ثم يعاود قراءتها، وينقح فيها، ويعدل، أي انه يقوم بوظيفة الناقد لشعره. وهذا ما عرفناه بشكل واضح عن زهير بن ابي سلمى واصحاب الصنعة في الشعر. لكن بصورة عامة تطغى شخصية المبدع عند الشاعر على شخصية الناقد.

وهناك من النقاد من يرى في عمل الناقد عملا ابداعيا لا يقل قيمة عن عمل الأديب ذاته شاعرا كان او قاصا. يقول هدسون: (ان الناقد الذي يقوم بتفسير شخصية كاتب عظيم كما ظهر في نتاجه... يتناول الحياة بحق. كما صنع الشاعر او الكاتب المسرحي الذي كانت كتابته مادة لدراسته... ان النقد الحق يأخذ مادته والهامه من الحياة كذلك، وهو كذلك ابداعي، ولكن بطريقته الخاصة)(١).

وبهذا يكون هناك شبه بين طبيعة النقد وطبيعة الأدب، ويتقارب هذا الشبه كلما ارتقت درجة الموهبة والنضج والابداع، وان اختلفت الوسائل والغايات بين كل منهم.

وظيفة النقد:

هناك من الناس -ومن الادباء خاصة- من لا يعد النقد والنقاد شيئا ذا اهمية، بل يعد الناقد انسانا طفيليا يعتاش على جهود المبدعين مثلما تعتاش الطفيليات على الحشائش والنباتات ولا تخلف وراءها الا الاضرار.

---

(١) الأدب وفنونه، د. عز الدين جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط٧، ١٩٧٨، ص ٦٩.

والنقاد -في نظر هؤلاء الناس- ادباء فاشلون عالجوا الابداع وعجزوا عن ملئ اعين المتلقين، فلجأوا الى النقد ليعبروا عن حسدهم للمبدعين واشفاء غليلهم من خلل الانتقاص من اعمال الادباء التي لم تكن بمقدور احدهم في اية مرحلة من مراحل حياتهم[1] .

بل ان هناك من يرى ان في عمل النقاد حاجزا امام اعين القراء وابعادهم عن ان يمارسوا تلذذهم في النصوص واصدار احكامهم عليها بعد محاولة فهمها فهما خاص بعيدا عن أي تحيز[2] . وبمعنى آخر ان الناقد يضرنا على ان نفهم الأثر الأدبي كما فهمه هو، ومن المعلوم ان فهمه خاضع لثقافته واتجاهه الفكري والسياسي، ومن ثم سيجعلنا اسرى فهمه الخاص وتحيزه او رفضه لاتجاه النص وقيمته.

ولقد كانت المعركة حامية بين الشعراء والنقاد اللغويين والعلماء في نقدنا العربي القديم، وكلنا يتذكر ما كان بين الفرزدق وعبدالله بن ابي اسحاق من خصومة بسبب تعقب ابي اسحاق لخروج الفرزدق على قواعد النحو، فما كان من الفرزدق الا ان هجاه بقوله:

فلو كان عبدالله مولى هجوته ولكن عبدالله مولى مواليا[3]

ومن الطريف ان في هذا البيت خروجا على قاعدة الاسم المنقوص في حال الاضافة وهي الجر والتنوين في (مولى)، فكان هذا مادة لأبي اسحق ليمعن في السخرية من الفرزدق!! وقل مثل هذا في علاقة بشار ومحمد بن مناذر وغيرهم

---

(١) مقدمة في النقد الأدبي، د. علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط١، ١٩٧٩، ص ٣٤٦.

(٢) الادب وفنونه، ص ٦٧.

(٣) ينظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه احمد ابراهيم، دار الحكمة بيروت، ب ط، ب ت، ص ٤٩، للتعرف على طابع النقد اللغوي في النقد العربي انذاك.

باللغويين والعلماء من امثال الخليل ويونس بن حبيب وعمرو بن العلاء.

فإلى أي مدى يمكن المضي من هذا الاتجاه في الموقف من النقد واهميته ووظيفته.؟

الحق ان في هذا كثيرا من التجني على النقد، وربما يكون هذا خاضعا لمواقف شخصية، لأن الناقد مضطر الى ان يصدر حكمه، وقد يكون في هذا ما يغض من قيمة الشخص، او الأثر الأدبي الذي ينقده، وقد يكون على صواب في هذا الحكم، ولكن بعض الصدور تضيق وتحول القضية الى معركة شخصية فتهاجم الحاكم الناقد وتصم حكمة بالظلم والتحيز او الكذب والجهل بالمنقود.

ولقد انبرى كثير من الباحثين -ومن بينهم نقاد بارزون- الى بيان وظيفة النقد، ليس من قبيل الدفاع عن انفسهم، ولكنه بسط للحقيقة وعرض لابعادها.

ان النقد كما يرى هؤلاء الباحثون والنقاد، يخدم اطرافا ثلاثة هم:

١- القارئ او المتلقي.

٢- المبدع او المنشئ.

٣- الأثر الابداعي سواء أكان هذا الاثر شعرا ام نثر.

اما انه يفيد القراء فيمكن ملاحظة هذا فيما يلي:

اولا: انه يعقد علاقة حميمة بينهم وبين الآثار الأدبية، ويساعده على فهمها، ويعرفهم على اسرار الابداع والجمال فيها. فمن المعلوم ان القراء طبقات فمنهم حديث العهد بالأدب، ومنهم من لا صلة له بالأدب بسبب تخصصه وانشغاله بظروف الحياة المعاصرة وما فيها من تشعب.

ثانيا: انه يوفر على القارئ لوقت والجهد بما يختار له من النصوص الجيدة، ويرسم له طرق القراءة انافعة، ويهديه الى متابعة الاصدارات الجديدة التي تشحذ موهبته وتفيده في اغناء خياله وتكسبه خبرة ومتعة بالحياة. وما من شك

في ان كثيرا من القراء لا يقدرون على الاختيار الصحيح، والتقويم الصحيح للآثار الادبية ذات القيمة العالية في كثير من الاحيان.

واما ان النقد يفيد الادباء المبدعين فمن الوجوه التالية:

اولاً: انه يفسر الآثار الادبية ويبين الاصول اللازمة لفهمها، وهي ليست من مهمة المبدع، لأن مهمته تنتهي بانتهائه من عملية الابداع.

ثانياً: يقوم الاعمال الأدبية، ويصف مقدار ما وفقت اليه من تحقيق من شروط النجاح.

ثالثاً: انه يخفف من غلواء الادباء وشعورهم بالغرور وعدم تقديرهم لآراء الناس فيهم، وذلك حين يكون وسيطا بينهم وبين القراء وذلك حين يفلت الادباء الى قيمة اعمالهم ومقدار اثرها في نفوس الجمهور.

بقي ان نشير الى افادة الأدب نفسه من النقد، وذلك حين يكتشف النقد مواطن القوة والابداع في الآثار الأدبية فيجعل المبدعين يلتفون حولها ويبدعون على غرارها، او يتجاوزونها في بعض الاحيان، ومن ثم تتطور الاعمال الأدبية ويرتقي مستواها. وحين يكون في بعض الاعمال الأدبية معايب او هنات، فإن النقد يسلط الضوء عليها ليتجنب الادباء الناشئون، او المبدعون الذي فاتهم النظر الى هذه المعايب والهنات سواء اكانت في الافكار او العواطف او الاساليب، كما سنرى في عناصر الاسلوب المرضي[1].

لقد تطورت وظيفة النقد في العصر الحديث، واصبح من مهماته أن يكشف ما يحاول الأديب ان يخفيه عن انظارنا من غايات مكنونة، خاصة وأن الادب اصبحت له مذاهب متعددة بناء على صلته بالعلوم والمعارف العلمية والفنسية الحديثة، واصبح من الصعب علينا ان نتعرف على غايات هذا الادب بدون الاستعانة بالناقد

---

(١) ينظر في تفصيل الحديث عن وظيفة النقد، اصول النقد الأدبي، ص ١٧١، وما بعدها، ومقدمة في النقد الأدبي، ص ٢٤٦ وما بعدها.

البصير الذي سبر اغوار هذه المعارف والعلوم، وتعرف على صلتها وتأثيرها على الأعمال الأدبية ومبدعيها.

وبهذا نستطيع ان نقول بأن النقد، وان كان لاحقا للعملية الابداعية، فانه ليس تابعا او طفيليا، ولا مجرد متعقب للاخطاء بل صاحب وظيفة ايجابية متممة لوظيفة الأدب. وكثيرا ما رأينا النقد يسبق الأدب بنظرياته وتوجيهاته، فيجعل الادباء يسيرون على هدى هذه التوجيهات والنظريات على اختلاف في قيمة هذه النظريات وصلاحها في البناء الثقافي والاجتماعي وتطوير المجتمعات وفنونها.

وما من شك في ان النقد معلم من معالم الرقي العلمي والحضاري للامم وهو يأتي في المراحل التي تصل فيها الأمم الى قسم التحضر والرقي، ولا ادل على ذلك مما شهده النقد في فترات الرقي الحضاري لامتنا في عصور ازدهارها، وما بلغته الانسانية اليوم من معارف وعلوم، وما تركه ذلك من آثار على النظريات النقدية.

النقد بين الذاتية والموضوعية:

قضية تثار حين يكون الحديث عن طبيعة النقد، فهل هو ذاتي او هو موضوعي؟ وقبل الاجابة عن هذا السؤال نقف عند معنى الذاتية ومعنى الموضوعية في النقد.

ان الذاتية في النقد تعني ان الناقد ينطلق من ذاته وشخصيته وذوقه الخاص دون ان يخضع لأي ضابط علمي او اجتماعي او احكام مسبقة مقتبسة من ميادين العلوم الطبيعية او الاجتاعية فيستحسن تبعا لاحساسه الشخصي او يستقبح لاحساسه الشخصي كذلك(١).

---

(١) ينظر فصل الذاتية والموضوعية في كتاب دراسات نقدية في الأدب المعاصر، مصطفى عبداللطيف السحرتي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٩، ص ١٧.

اما الموضوعية فتعني ان الناقد يتجرد عن ذاته وعواطفه، فلا ينطلق مما يحب او يكره، ولا يحكم مذهبه الديني او السياسي، بل يتعامل مع النص وكأنه غريب عنه، فيكشف عما فيه من حقائق وما ينطوي عليه من اسرار او معارف في الطبيعة والنفس الانسانية.

ويتحدث النقاد عن محاسن كل من الذاتية والموضوعية ومساوئها، فليست الذاتية ضررا كلها، ولا نفعا كلها، وليست الموضوعية كلها كذلك. بل لكل منهما منافع ومضار. فمن محاسن الذاتية ان تتعامل مع النص الأدبي على انه اثر من آثار النفس الانسانية مفعم بالحيوية والعاطفة والخيال، وليس مادة جامدة، او علما من العلوم البحته والتطبيقية التي يتعامل معها بالارقام او المختبرات، وهو لهذا يستدعي قدرا من التذوق والحرية والتفاعل الوجداني. وفي هذا اثراء للعمل الأدبي واغناء لتجربته حين تضاف اليه مكاسب تجربة انسانية اخرى من روح الناقد وثقافته.

ولكن من مضاره الايغال في هذه الذاتية وطغيانها بحيث تعطي ظهرها للمعارف والعلوم الانسانية، وتخضع فيها الى نظرته في الحياة او ظروف تربيته ومجتمعه.

اما محاسن الموضوعية فانها تحد من طغيان الاحساس الشخصي، والعاطفة الشخصية في التعامل مع النص، وتحكم العقل، والتجارب الانسانية وتفيد مما توصل اليه الانسان من معارف وعلوم، ولعله بهذا يكون قد ساعد على تفسير الاثر الأدبي بمعطيات تلك العلوم بما لا قبل للذوق الشخصي والتجارب الشخصية به. والموضوعية تضعك امام النزاهة الانسانية وهي تتجرد عن ذاتها وهواها وتخضع مادتها لمقاييس وضوابط لا يضل معها الناقد ولا يزيغ، وهي ضوابط ومقاييس خبرتها البشرية من قبل والفت نتائجها.

غير ان السير في هذا الاتجاه الى ابعد مدى يكون ضروره اكثر من نفعه، لأنه ينسى انه يتعامل مع الأدب، والأدب نتاج نفسي وعاطفي قد يتمرد على الضوابط، ويخضع لعمليات نفسية لا يمكن وضعها في انابيب التحليل، وارقام الجداول.

ومن المعلوم ان لكل من الذاتية والموضوعية انصارا فهناك من يرى في العمل الدبي مفارقات وتجارب لا تخضع للتنظيم العلمي، وهناك من يـرى فيه علما شأنه شأن العلوم الأخرى، فيسميه بعلم الأدب ويخضعه لمقاييس العلوم وتجاربها(١).

ولعل من الحق ان نقول ان هذه الحدية والتطرف من لدن كل فريق لا تخدم الأدب، لأنها تخضع لاتجاهات فكرية مسبقة، وانه من الخير للأدب ان نتعامل معه تعاملا ذوقيا ونخضعه لقدر من الذاتية، كما انه من الخير له ان يأخذ من العلمية روحها وتجاربها وانجازاتها، لنغني النص المنقود ونوصله بالتجارب الانسانية باسباب واسباب(٢) .

ويمكننا القول مع الدكتور عماد الدين خليل بـ (أن النقد الفني والأدبي _في حقيقته- فكر وذوق واحساس ورؤية ومعرفة ومشاركة وتأمل واندماج. وعبث ان ننفي عن النقد صفة واحدة من صفاته هذه، او ان نهدم لبنة من لبناته تلك. عبث ان تتشبث في نقدنا بموضوعية ما انزل الله بها من سلطان، اذ ان ذلك ليس بمستطاع مخلوق يمتلك ذرة من دهشة واعجاب، وقدرة على المشاركة والاندماج، وعبث، كذلك، ان نفقد مقوماتنا الذاتية، ومعاييرنا المستقلة ونذوب في العمل الذي ننقده... النقد لا هذا ولا ذاك)(٣) .

النقد وتنمية الذوق:

قريب من الذاتية والموضوعية في النقد الحديث عن الذوق وتنميته والاحساس

---

(١) ينظر كتاب الباحث (الملامح العامة لنظرية الأدب الاسلامي) دار المعرفة، دمش، ط١، ١٤٠٢- ١٩٩٢م، فصل الأدب الاسلامي والعلوم، وقد بين خطر هذه العلوم على الأدب اذا وظفت توظيفا سياسيا او علميا دون مراعاة طبيعة الأدب وخصائصه.

(٢) تجد هذا الموقف لدى محمد مندور في (الادب والنقد) ص ٩-١١، والدكتور علي جواد الطاهر، في (مقدمة في النقد الادبي) ص ٣٤٢.

(٣) في النقد الاسلامي المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٧٢،

بالجمال وترقيته. وحديث النقاد يدور حول فطرية التذوق او اكتسابه، ومن ثم يكفيه تكوين هذا الذوق والمؤثرات فيه سواء كان فطريا أو مكتسبا.

ما من شك في انه لا غنى في الذوق عن الموهبة والفطرة السلمية وبدونها لا يمكن البحث عن الناقد المبدع، مهما بذلنا من جهد وتثقيف. وقديما قيل.

اذا لم تستطع شيئا فدعه وجاوزه الى ما تستطيع!!

فاذا ما توفرت الموهبة فلا يمكن الوقوف عندها وحدها، بل لا بد من الكسب والحذق والتدريب ومعالجة فنون القول وتجارب الادباء الموهوبين من القدامى والمحدثين، ومن ادباء البيئة القومية، ومن ادباء البينات الأجنبية سواء بسواء[1] .

وبالموهبة والدراية وسعة الاطلاع ينمو الذوق ويثمر، ولو لا هذا لانبرى الناس جميعهم لمهمة النقد، ولعدت هذه المهمة امرا سهلا يتناوله من هب ودب، ولكنه -في واقع الأمر- مهمة عسيرة لا يوفق فيها الا القليل من الناس ممن توفرت لديهم ملكة وموهبة صقلها المران على روائع الأدب في عصور البشرية كلها.

والذوق في الاصل اطلق على ادراك طعوم الاشياء وارتبط باللسان وحاسة التذوق فيه، وهذا اصل مادي، انتقل بعد ذلك الى كونه اداة الادراك التي تثير في نفس المتذوق لذة ومتعة، وعرف بأنه القوة التي يقدر بها الأدب، او (هو ذلك الاستعداد الفطري المكتسب نقدر به على تقدير الجمال والاستمتاع به ومحاكاته)[2] .

وملكة الذوق بشقيها الفطري والمكتسب ليست بسيطة بل هي مركبة من العقل والحس والعاطفة والذكاء، وبسبب من هذا قلما يتفق الأفراد في وحدة الذوق، وكان لهذا مظاهرة في النقد وانواعه واتجاهاته وآثاره. فمن غلب عليه عنصر من هذه العناصر ظهر ذلك في طبيعة نقده، وصنف ضمن مدرسة معينة او مذهب معين،

---

(١) النقد الأدبي الحديث، اصوله واتجاهات رواده، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط١، ١٩٨١، ص ١٤٨.

(٢) اصول النقد الأدبي، احمد الشايب، ص ١٢٠.

فمن طغى عليه الطابع العقلي صنف ضمن المدرسة الكلاسيكية، ومن غلبت عليه العاطفة صنف ضمن المدرسة الرومانسية.

ويتحدث النقاد على انواع الذوق فمنه الذوق السليم الصحيح الذي يفرق بين الادب الصادق الجميل والادب المتصنع ومنه الذوق الردئ السقيم الذي لا يحسن التفريق بين انواع لادب من حيث جودتها ورداءتها. وقد يقسمونه الى ذوق سلبي وذوق ايجابي، كما يقسمونه الى ذوق عام يمثل طابع العصر واتجاهاته، وذوق خاص شخصي يتعلق بتجربة الناقد وابداعه الفردي.

وتنوع الذوق هذا يخضع –دون شك– الى عوامل ومؤثرات متعددة منها البيئة والزمان والجنس او القومية التي ينتمي اليها الناقد، وظروف التربية التي خضع اليها، ثم الشخصية الفردية والمزاج الخاص، وعناصر العبقرية والتفرد في هذه الشخصية[1].

وحسبنا ان نعرف من الذوق خطوطه العريضة هذه، اما الوقوف عند النظريات التي تعلله، فيمكن الرجوع فيها الى مظانها من مصادر النقد.

شروط الناقد:

من خلال الصفحات السابقة يمكن ان نستشف الشروط الواجب توفرها في الناقد الادبي المؤهل لهذه الصفة، لكننا نريد ان نؤكد الافكار السابقة بما يزيدها وضوحا في هذه الفقرات الموجزة، فنقول ان اهم هذه الشروط هي:

اولاً : موهبة فطرية جديرة بأن تقتحم عالم الأدب وتتذوقه وتهدي الاخرين الى مكامن الاسرار في ابداعه وخصائصه.

ثانياً : معرفة دقيقة باللغة القومية والتراث الثقافي والحضاري للأمة التي ينتمي اليها الادب المنقود، لأنه بدون هذه الصلة الحميمة بالتراث، لا يمكن تفسير الجديد في الأدب، ولا معرفة مراحل تدرجه وتطوره حتى وصل الى عصره الحديث.

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٦ ما بعدها.

ثالثاً : معرفة بلغة اجنبية او اكثر حتى يتسنى للناقد الاطلاع على ما ابدعته الامم الاخرى في مجالات الادب والثقافة، وحتى يمكن متابعة حركة النقد واتجاهاته الجديدة لدى الامم قديما وحديثا.

رابعاً : اطلاع واسع على المعارف والعلوم التي ارتقت اليها الامم في العصر الحديث في ميدان الوراثة والطبيعة وعلم النفس والاجتماع والانتروبولوجيا وعلوم الاقتصاد ومذاهب السياسة.

خامساً: توسع في النظر الى العمل النقدي بحيث يشمل الاطراف الثلاثة: الاثر الادبي: والأديب: والملتقى. بما يستدعيه هذا من توازن وعدم طغيان جانب على آخر في الاهتمام.

سادساً: عدالة ونزاهة في اصدار الاحكام، وتواضع وتعاطف مع الآثار المنقودة، بحيث يصدر الناقد عن حياد كامل بالنسبة لجميع الادباء، بدون تعال وكبرياء، بل حب وتفهم وفهم لظروف الاديب ونوازعه. فليس النقاد جلادين او اناسا موتورين يتشفون باظهار معايف المبدعين ويبحثون عن مواطن الضعف لديهم. وانها لمهمة سهلة، اذا كان النقد كذلك[1] .

هذا بيان موجز لما يتشرطه النقاد على من يريد ان يتصف بصفة الناقد الجدير بهذه الصفة، وهم على حق في ذلك، لأن عملية النقد عملية مقعدة تستدعي من الناقد

---

(١) للتعرف على مزيد من هذه الشروط تراجع المصادر التالية:

١- ثقافة الناقد الادبي، د. محمد النويهي، مكتبة الخانجي ودار الفكر، القاهرة، ط٢،١٩٦٩ وينظر فية الى دراسة النويهي الشخصية ابن الرومي من خلال الثقافة العلمية التي يجب ان يتسلح بها الناقد، من وجهة نظر الدكتور النويهي.

٢- في النقد الادبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، د. فائق مصطفى ود. عبدالرضا علي، منشورات جامعة الموصل العراق، ط١، ١٩٨٩، ص٩٤.

٣- النقد الادبي الحديث، د. احمد كمال زكي، ص١٧، وما بعدها.

القيام بتحليل النص تحليلا معمقا وتفسيره تفسيرا فيه من الذات المبدعة، ومن الموضوعية المتسلحة بالعلوم والمعارف المتنوعة كما يستدعي من الناقد –بعد ذلك– ان يكون حاكما منصفا لا يغمط حق احد، ولا يتحزب لأحد، بل يساهم في دفع حركة الادب وتطورها، كما يساهم في تنشئة المبدعين، وتوجيههم الى الطريق الصحيح في الابداع. ولهذا قيل ان النقد عملية تحليل وتفسير وحكم، على اختلاف في اهمية كل من هذه العناصر، وفي درجة النظر اليها[1].

---

(1) انظر الاسلام والفن، د. محمد البستاني، مشهد، ١٤٠٩هـ، ط١، ص ٦١، والأدب وفنونه، ص ٩٢–١٠٨، ومقدمة في النقد الأدبي، ص ٣٣٩.

الفصل الرابع

تطور النقد لدى الغربيين



العصر اليوناني:

يكاد يجمع الباحثون على ان بدايات النقد لدى الغربيين تنطلق من اليونانيين، وهذه البداية نفسها تسبقها مراحل ساذجة عندهم حتى اذا ما وصلوا الى القرن الخامس قبل الميلاد مثله ثلاث اتجاهات: السفسطانيون والادباء (مؤلفو المسرحيات) والفلاسفة. ولعل اهم هؤلاء جميعا في معيار النقد آنذاك الكاتب المسرحي ارستوفان الذي كتب مسرحيات كثيرة وتعرض في اهمها، وهي مسرحية (الضفادع) الى النقد، وفاضل فيها بين الادباء السابقين في العمل المسرحي خاصة[1].

والشخصية المهمة الثانية في تاريخ النقد في تلك الفترة، هي شخصية (افلاطون). وهو وإن لم يكن ناقدا بالمعنى الدقيق للنقد، ولكن كانت له نظرات نقدية جاءت في سياق منهجه الفلسفي المتكامل.

وهذا المنهج يقوم على (نظرية المثل) التي ترى الوجود الخارجي والاشياء المحسوسة التي نشهدها في الوجود انعكاسات وظلالا للعالم المثالي الحقيقي، وهو ما وراء الواقع المادي والمحسوس.

والذي يهمنا من هذه النظرية ما يتعلق بالادب والنقد منها وهو (نظرية المحاكاة)، والتي تعني ان الادب محاكاة للطبيعة. ويتجلى هذه في الحوار الذي اجراه افلاطون بين سقراط وجلوكون، وقد ورد في هذا الحوار في الباب العاشر من (الجمهورية).

خلاصة هذا الحوار الذي يعتمد على (الكرسي) مثالا للصانع الحقيقي، والصانع المحاكي المقلد. فالكرسي له مثال في عالم المثل، وهذا المثال هو الفكرة، وهي الحقيقة المطلقة المرتبطة بالخالق الحقيقي (الله سبحانه وتعالى)، ثم يأتي دور الصانع او النجار الذي يحاكي الفكرة ويجسدها، واخيرا يأتي الشاعر فيحاكي ما قام

---

(١) النقد الادبي الحديث، اصوله واتجاهاته، د. احمد كمال زكي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ط١، ١٩٧٢، ص ٢٥.

به الصانع النجار. وبهذا يصبح عمله محاكاة للمحاكاة، فيبعد عن الحقيقة مرتين[1]. وأفلاطون في هذا يغض من شأن الشعر ولا يعد له قيمة كبيرة في جمهوريته المثالية.

ومن خلال الكتابات الفلسفية لافلاطون نستطيع ان نتعرف على موقفه من الفن والشعر خاصة، ويمكن ان نشير الى خلاصة مفاهيمه الادبية والنقدية بما يلي:

١- انه اجج الصراع بين الشعر والفلسفة، بتأكيده على عاطفية الشاعر وابتعاده عن جوهر الحقيقة التي هي اسمى الغايات عنده.

٢- اكد على الوظيفة الاخلاقية للفن والشعر خاصة. فهو -وان طرد الشعراء من جمهوريته- فقد ابقى على الشعراء الذين يغذون الفضيلة ويدعون اليها.

٣- فصل بين المتعة والمنفعة واكد على المنفعة وحدها.

٤- ميز بين ثلاثة اساليب من الشعر، الغنائي والملحمي، والتمثيلي وان لم يطلق عليها هذه المصطلحات.

٥- يمثل نقده النقد الفلسفي النظري، الذي يضع النظرية قبل النظر في النصوص[2].

وبعد افلاطون جاء تلميذه ارسطو (٣٨٤-٣٢٢) قبل الميلاد، الذي يعد اول ناقد منهجي في تاريخ النقد اليوناني والعالمي، وقد خصص لنقد الشعر كتابا كاملا، وهو (فن الشعر) بالاضافة الى (فن الخطابة)، كما يمكن التعرف على ارائه في الفن عموما من خلال كتاباته الفلسفية.

وارسطوا يختلف عن استاذه افلاطون في نظرته الى الشعر، فهو لا يضعف

---

(١) نظرية الأدب، شايف عكاشه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط١، ١٩٨٧، ص ٩.

(٢) محاضرات في نظرية الادب، د. شكري عزيز الماضي، دار البعث، قسنطينة، الجزائر ط١، ١٩٨٤، ص ١٩، وما بعدها.

النفس الانسانية، بل يثير فيها عاطفتي الحزن والشفقة، فيطهر النفس منهما، او هو نوع من التصفية للانفعالات الضارة بالنفس وتنظيم للمشاعر المضطربة[1]، وقد استخدم ارسطو في هذا المجال مصطلح التطهير Catharsis، وعبارة ارسطو الواردة في كتابه (فن الشعر) عامة وغامضة، وقد شرحها النقاد فيما بعد، وكان لهم في شرحها اراء ومذاهب شتى.

ولم ينف ارسطو عن الشعر كونه محاكاة ولكنه عمق مفهوم المحاكاة، ونفى ان تكون بمعنى التقليد. فالشعر عنده محاكاة للواقع بمعنى الاضافة اليه، والتطور فيه. وقد وضح هذه الفكرة في مجال التراجيديا، فقال: ان الشاعر المسرحي يحاكي الاشخاص في الواقع فاما ان يصورهم افضل مما هم عليه في الواقع، وهؤلاء هم ابطال المأساة، واما ان يصورهم باسوأ مما هم عليه في الواقع، وهؤلاء هم ابطال الملهاة[2]. وهذا ما يؤكد لنا ان ارسطو ينظر للادب بوصفه ابداعا وتطويرا.

وفي رأي ارسطو فان الشعر اقرب الى الفلسفة من التاريخ فهو لا يقلد الأفراد والجزئيات من الاشياء، بل يقلد المعنى الكلي للانسانية، بمعنى انه اذا صور انسانا فانه لا يصور فردا يراه، وانما يصور فيه لمثل الاعلى، او الفرد الكامل فيه. وهو بهذا يختلف عن المؤرخ الذي يبحث عن الجزئيات من حيث هي جزئيات ويخبرنا بما كان ويوصل الينا معرفة ما حدث[3].

وتنبع اهمية النقد عند ارسطو من مرجع اساسي، وهو عدم اعتماده على الافكار السابقة، وانما اعتمد على دراسة الاشعار والاعمال المسرحية في عصره،

---

(١) فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها، د. اميره حلمي مطر، دار الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٧٣، ص ٥٨.

(٢) ينظر، في نقد الشعر، د. محمود الربيعي، دار المعارف، ط٤، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٢٩، وما بعدها.

(٣) ارسطو طاليس في الشعر، د. شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٣٦، وما بعدها.

ومن خلالها خلص الى القيم والآراء النقدية، فهو لم يتكلم في فراغ، وانما انطلق من الامثلة. وابرز مثالين في كتابه (فن الشعر) هما (الالياذة) لهوميروس، ومسرحية (او ديب الملك) لسوفوكلس، بالاضافة الى مسرحيات ارستوفان واسخيلوس ويوربيدس.

وعلى الرغم من ان اراء ارسطو في الفن والادب والنقد كانت ذات قيمة في مرحلتها وفي المراحل التالية لها، الا انها لم تكن تشكل نظرية في تقويم النصوص وتفسيرها، بل كانت آراء حول الفن ووظيفته، ولم تعن بالشعر الغنائي الذي يعبر فيه الشاعر عن اماله والامه، بل كان معظم وقفات ارسطو عند الشعر الموضوعي لارتباطه بفكرة المحاكاة عنده.

العصر الروماني:

لم يكن الرومان ذا عناية بالادب والفن لانهم اصحاب دولة عسكرية قبل كل شيء، ولكنهم حين اتصلوا باليونان واحتلوا بلادهم تأثروا بأدبهم وحضارتهم فانتقوا وقلدو وانتجوا ادبا في مجال التراجيدي والكوميدي والملحمة والشعر الخطابة. ويذكر في هذا المجال خطيبهم (شيشيرون) (١٠٦-٤٣ قبل الميلاد). وشاعرهم هوراس (٦٥ قبل الميلاد – ٨ بعده) الذي احتل المرتبة الاولى في النقد والشعر. وله قصيدة تعليمية عنوانها (رسالة الى آل بيسون)، او (فن الشعر) وقد تابع فيها القواعد التي قررها ارسطو، ودعا الى تقليد تلك القواعد بحماس واعجاب، ونقل تلك القواعد من صياغتها الفلسفية الى الصياغة الشعرية، مما اكسبها الشهرة والديمومة[١].

ومن تلك القواعد التي تحدث عنها هوراس تقسيم الشعر الى ثلاثة اقسام، وتقسيم المسرحية الى خمسة فصول، بالاضافة الى اراء ارسطو عن المتعة والفائدة والوحي والمحاكاة والبحور. والحق ان تحويل النقد الى قواعد جامدة قد قضى على روح النقد الذي يجب ان يقوم في الاساس على درس الادب وتحليله والوصول من

---

(١) مقدمة في النقد الادبي، د. علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص ٣٥٩.

خلاله الى النظريات والسعي الى تطبيقها.

لقد كان ارسطو ينطلق من النصوص للوصول الى النظرية في حين ان النقاد الذين جاءوا بعده في العصر الروماني وفي العصور الوسطى اخذوا افكاره وحولوها الى قواعد لا حراك ولا ابداع فيها.

ولقد ظل الادب والنقد في العصور الوسطى في ظل الملكية والاقطاع والكنيسة التي ارتبط بهما، وهذه الفترة وان ارتبطت لغتها باللغة اللاتينية الاغريقية، ولكنها لم تضف الى الادب او النقد شيئا يعتد به. وتمتد هذه الفترة الى القرن الثالث عشر الميلادي في اوربا كلها.

عصر النهضة:

ما بين العصور الوسطى التي قلنا انها تنتهي بالقرن الثالث عشر الميلادي والعصور الحديثة التي تبدأ بالقرن السادس عشر فترة تسمى بعصر النهضة الذي يعني حركة احياء العلوم والفنون والآداب والعودة الى منابع التراث اليوناني والروماني تنقيبا وتحقيقا وتقليدا وتقديسا.

وكان لعودة اوربا الى هذا التراث وتقديسه عوامل ودوافع يمكن ارجاعها الى ما يلي:

١- سقوط القسطنطينية بيد الاتراك عام ١٤٥٣م، وهجرة الاغريق القاطنين بها الى ايطاليا حاملين كتبهم ومخطوطاتهم الاغريقية، وراحوا يعملون في جامعتها وينشرون ما معهم من مخطوطات.

٢- اكتشاف الطباعة، وما كان لهذا الاثر الجليل من اتساع المعرفة ووصولها الى الطبقات المختلفة من الناس.

٣- اكتشاف امريكا عام ١٩٤٢م.

٤- احتكاك الاوربيين بالثقافة العربية والاسلامية من خلال الاندلس وصقلية، ومن خلال الحروب الصليبية قبل ذلك.

ولقد كانت ايطاليا اسبق الدول الاوربية الى هذه النهضة نظرا الى موقعها المتوسط بين الشرق والغرب، ووجود امراء في مدنها المشهورة مثل فلورنسا والبندقية شجعوا على نشر المعارف والعلوم وتعضيد الحركة الاحيائية، فظهر فيها نتيجة لذلك ادباء كبار، كانوا اعلاما بارزة لهذه النهضة من مثل دانتي وبترارك وبوكاشو(١). وبعد ايطاليا امتدت النهضة الى كل من فرنسا وانجلترا والمانيا، كما سنلاحظ من مظاهر هذه النهضة في ميدان الادب والنقد، الذي هو انعكاس لمظاهر الحياة المادية والتعليمية والتجارية في هذه البلدان، وفي بلدان اوربا كافة.

في مجال النقد اخذ الايطاليون كتاب ارسطو (فن الشعر) وعنوا به عناية لم يشهدها كتاب آخر في تلك الفترة، وراحوا يقيمون النقد على قواعده التي فهموا بعضها، وعدلوا بعضها الآخر حتى بالغوا اشد المبالغة في هذه القواعد. فالوحدة الموضوعية التي تحدث عنها ارسطو استحالت الى وحدات ثلاث هي وحدة الموضوع ووحدة المكان ووحدة الزمان في المسرحية. بينما لم يقل ارسطو الا بوحدة الموضوع في العمل المسرحي(٢).

الكلاسيكية الجديدة:

هذه النهضة الاوربية في مجال العلوم والاداب في عودتها الى التراث اليوناني وحضارة اليونان في مختلف وجوهها انتجت لنا ادبا اصطلح على تسميته بالادب الكلاسيكي الجديد تميزا له عن الادب القديم الكلاسيكي (وهو ما انتجه اليونان والرومان)

واذا كان الايطاليون لهم فضل السبق في هذه النهضة فان الفرنسيين تابعوهم وتفوقوا عليهم في انتاج ادب يضاهي الآداب اليونانية القديمة او يسير على منواله، يدفعهم الى ذلك منافسة شديدة الى الرقي بلغتهم التي كان ينظر اليها على انها غير قادرة على ان تكون لغة الابداع التي وصلت اليها اللغات القديمة (اليونانية

(١) النقد الادبي، احمد امين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨٣، ص ٢٤٧.

(٢) في النقد والأدب، د. محمد مندور، دار النهضة المصرية، القاهرة، ب ط، ١٩٧٧، ص ٥٥.

والرومانية)، فكان ان وقفوا في هذه النهضة الكلاسيكية في القرن السادس عشر والقرن السابع عشر وطرف من القرن الثامن عشر الذي كان يمور في اجواء التحول والتغيير.

ففي مجال النقد تأسست جماعة (البلياد) التي اتخذت من الادب القديم قدوة لها، ومهدت لظهور ناقد كلاسيكي كبير مثل (بوالو) (١٦٣٦-١٧١١) الذي نظم قصدية تعليمية للفن مقتفيا اثر القدماء وداعيا الى تقديس اعمالهم. وفي مجال المقالة والقصة والشعر والمسرح ظهر رابله ومنتيني ورونسار وكورنيه وفولتير وغيرهم، حتى ليمكن القول ان فرنسا ورثت ايطاليا في هذا الاتجاه واصبحت زعيمة للاتجاه الادبي المحافظ في اوربا كلها خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر[١].

ومثل فرنسا في هذا التوجه الكلاسيكي كانت انكلترا ولكن بفترة لاحقة لفرنسا، فكان لها نقادها الذين دعوا الى تقليد اليونان والاشادة بمقولات ارسطو في النقد وقواعده، ومن ابرز هؤلاء النقاد فيليب سدني (١٦٣٠-١٧٤٤) الذي مثل من الكلاسيكية اعلى درجاتها في انكلترا في القرن الثامن عشر.

ويأتي الالمان فيتخذون من الادب الفرنسي في القرنين السادس عشر والسابع عشر قدوة لهم وانموذجا، ويتضح هذا من دعوة الناقد والمؤلف المسرحي كوتشو (١٧٠٠-١٧٦٦) الذي الف كتابا في النقد الكلاسيكي بعنوان (مقال في فن شعري نقدي) عام ١٧٢٩[٢]. ثم تأتي مرحلة الفتور في الحماسة الى الأدب القديم تحت ضغط عوامل جديدة تشمل اوربا كلها...

ويمكن ان نشير هنا الى عوامل انحلال الكلاسيكية الجديدة التي اقترنت منذ البداية بخطأين او عيبين اثنين:

اولهما: تقديس القدماء الى حد اعتبارهم فوق الخطأ.

---

(١) مقدمة في النقد الأدبي، ٣٦٤-٣٦٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٧٠.

ثانيهما: وضعها للقوالب والقواعد ودعوتها الى تطبيق هذه القوالب دون النظر الى تغير الظروف او اثر الشخصية المبدعة في أن تأخذ من هذه القواعد وما يناسب العصر[1].

وبالاضافة الى هذا فقد ضبط الباحثون الصفات أي الخصائص العامة للأدب الكلاسيكي بما يلي:

١- ان ادبها ادب صنعة وتقليد واحتذاء.

٢- انه ادب عقلي نقل منه نسب الخيال والعاطفة وهي من المكونات الاساسية للتجربة الادبية.

٣- يعني بالمدينة ومظاهرها، وقلما يعني بالقرية والريف والطبيعة.

٤- الادب الكلاسيكي يقدس الشكل على حساب المضمون احيانا، ويعني بالزخارف البلاغية ومحاسناتها.

٥- يجانب الادب الكلاسيكي احيانا كثيرة العفوية والبساطة والصدق فيتكلف ويبتعد عن الواقع لا الى الخيال ولكن الى المبالغة الكاذبة في بعض الاحيان[2] .

وبسبب من هذه العيوب اخذ الناس يكرهون الكلاسيكية وينتهون الى مساوئها ويتوجهون صوب ادب الابتداع والحرية والروح والخيال، وكان وراء هذا عوامل عديدة غير عيوب الكلاسيكية ذاتها كما سنلاحظ.

عصر الرومانسية:

ترتبط نشأة الرومانسية في العصر الاوربي بالثورة الاجتماعية والسياسية التي يلخصها المذهب الليبرالي او النزعة التحررية التي تضرب بجذورها الى عصر النهضة، ثم تجسدت مبادئها بالثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ بمبادئها المعروفة.

---

(١) النقد الأدبي، احمد امين، ص ٢٧٨.

(٢) المصدر نفسه ص ٢٩٧.

وقد برزت آثار هذا المذهب في الحرية السياسية والاجتماعية حيث تخلص الناس من العبودية التي فرضها عليهم النبلاء والاقطاعيون، وراحوا يحطمون القيود التي فرضت عليهم في مجالات الحياة كافة[1]. وظهرت خلال هذا التحرر طبقة جديدة حلت محل الطبقة الارستقراطية تمثلت بالطبقة البرجوزية، التي تنتمي اليها الفئات الاجتماعية الجديدة من عمال وفلاحين وتجار ومفكرين، كما ظهرت آثار هذا المذهب في المجال الادبي حيث ضاق الادباء بالقيود والقوانين التي كانت تفرضها المدرسة الكلاسيكية المعبرة عن القيم الاجتماعية والسياسية السابقة.

يبدأ التغيير والتحول من الكلاسيكية الى الرومانسية من المانيا، وقد عرفنا ان الكلاسيكية قد توطدت اركانها في عصر النهضة في ايطاليا في القرن الرابع عشر والقرن الخامس عشر ثم ورثتها فرنسا في القرن السادس عشر والسابع عشر ثم كان انتقالها الى انكلترا والمانيا بعد ذلك.

وربما سهل على المانيا ان يتحرك ادبها نحو التجديد لأن اصول الكلاسيكية لم تترسخ فيها كما ترسخت في فرنسا، وربما كان للعامل السياسي اثره حيث اشتد العداء بين الالمان والفرنسيين بعد احتلال الالمان لفرنسا، فكان ان كره الالمان كل ما هو فرنسي، وامتد ذلك الشعور الى الادب الفرنسي الذي كان يمثل قمة الكلاسيكية وقواعدها.

ويبدأ التحول نحو الجديد في النقد على يد لسنك (١٧٢٩-١٧٨١) الذي الف كتابا في النقد الادبي سماه (اللاوكون)، وشرع يتجه نحو شكسبير يدرسه ويعرف به الى الالمان، بما في ادب شكسبير من خروج على قواعد ارسطو المسرحية، وبما فيه من نزعة الى الخيال الجامح وتوجه نحو عالم العواطف. ولكن لسنك كان وسطا بين الدعوة الى فوضى الحرية في الادب والنقد، والخضوع للضوابط والقواعد

---

[1] الأدب ومذاهبه، محمد مفيد الشوباشي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ط١، ١٩٧٠، ص ١٠٧.

القديمة[١] . وكان من اعمدة هذا التجديد في النقد في المانيا كل من كوته وشيلر في المرحلة الاولى من حياتهما.

وتلي المانيا في التوجه نحو التجديد الرومانسي انكلترا على يد كل من (وردزورث) و (كوليردج) اواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، وكانا قد اصدرا ديوانا شعريا مشتركا يتسم بطابع العفوية والبساطة ويعني بلغة الحياة اليومية ويجنح في اجواء خيالية، ثم واصل كوليردج دراساته النقدية في الخيال وقسمه الى خيال اولي، وخيال ثانوي. فالخيال الأولي هو الذي يمتلكه الناس عامة، وعن طريقه يدركون الاشياء بالكشف عن العلاقة بين الذات والموضوع المدرك، اما الخيال الثانوي او الخيال الشعري فليس ادراكا يقوم على استقصاء الصفات والجزئيات، بل هو ادراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التي تهمه فقط، فاذا كان الخيال الأولي يشبه الخيال الثانوي من حيث الوظيفة التي يؤديها كل منهما، ولكن الخيال الثانوي يختلف عن الأولي (في الدرجة وفي طريق نشاطه، انه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد)[٢] .

ومثلما فرق كوليردج بين الخيال الاولي والخيال الشعري، فرق بين لخيال والوهم، على ان الوهم ايجاد علاقة خارجية مفتعلة بين الاشياء، في حين ان الخيال (قوة تركيبة سحرية)[٣] . تتحقق فيها ثنائية الروح والمادة، وتبرز فيها عاطفة الشاعر وذاته وابداعه الذي يتغلغل الى جوهر الاشياء وروحها.

واذا كان كوليردج قد اكد على قيمة الخيال، فان (وردزورث) قد اكد على اهمية الانفعال ودرجته في الشعر بقوله (ان كل شعر جيد هو فيض تلقائي لمشاعر

---

(١) في النقد والادب، ص ٦٥.

(٢) قضايا النقد الادبي المعاصر، د. محمد زكي العشماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب الاسكندرية، ب ط، ١٩٧٥، ص ٧٣، وما بعدها.

(٣) المصدر نفسه ص ٧٤.

قوية[1]، وبذلك خرج الاطار الشعري والادبي العام عن سلطان العقل وحدوده التي كانت تخيم على الادب في اوربا فيما قبل النهضة الرومانسية.

ولم يكن كولـيردج ووردزوث وحدهمـا اللذان تزعمـا الاتجـاه الجديـد بـل كـان معهـم نقـاد ذو درجـة عاليـة مـن الموهبـة والحمـاس مثـل سـوتي والامـب، وهنـت، وهـازلت الـذي يعـد اهـم هـؤلاء وابعدهـم اثـرا فـي مسيرة الادب والنقـد الانجلـيزي الرومانسي.

اما فرنسا فقد تأخر فيها ظهور التجديد الرومانسي لعراقة الاصـول الكلاسـيكية في ادبها وقوة هذا الادب وانتشاره خـارج فرنسـا. ولكـن روح التجديـد تعصـف بهـا حتى تصل الرومانسية قمة حدتها فـي فرنسـا فـي النصـف الاول مـن القـرن التاسـع عشر على يد فيكتور هيجو، وتوفيل كوتيـه ودي موسيه، ولكـن مـن الضـروري ان يقال ان هذا التيار الرومانسي في الادب والنقد لـم يكـن وليد ظـروف القـرن التاسـع عشر، بل سبقته احداث وتغيرات سياسية واجتماعيـة كـانت لهـا آثـر نقديـة وادبيـة مهدت للتيار الرومانسي. ولعل اثار جان جاك روسو فـي اعمالـه الفكريـة والادبيـة، وديدرو في نقده الانفعالي الحاد ابـرز مـا قـوض اركـان الكلاسيكية الفرنسـية ومهـد للاتجاه العاطفي بخياله البعيد وروحه الانساينة التحررية[2].

ويمكن اجمال الخصائص الفكرية والفنية للاتجاه الرومانسـي فـي الادب والنقد الاوربيين في هذه النزعة التحررية على المستوى الانساني، وعلى المستوى الادبي، فقد دعت الرومانسية الى الذاتيـة بمـا فيهـا مـن وحـي والهـام وذوق وخيـال، ونبـذت القوانين والضوابط المسبقة التي كبلت بهـا الكلاسـيكية الادب الاوربـي فـي كـل مـن ايطاليا وفرنسا والمانيا وانكلترا في المرحلة السابقة لاواخر القرن الثامن عشر علـى تداخل بين التيار الكلاسكي والرومانسي في هذه البلدان، كما مر.

---

(1) محاضرات في نظرية الادب، ص ٤١.

(2) ينظر، مدخل الى تاريخ الآداب الاوربية، د. عماد حاتم، الدار العربية للكتـاب، طرابلـس، ط٢. ١٩٨٤، ص ٢٨٧، وما بعدها.

لقد دعا النقاد والادباء الجدد الى نبذ فكرة الوحدات الثلاث في المسرح، كما دعا اليها ارسطو، او كما فهم من كلام ارسطو في عصر النهضة في ايطاليا خاصة، وطالبوا بالغاء الفصل العام بين الانواع الادبية، ثم الربط الوثيق بين الاديب وذاته، وبين الاديب ومجتمعه وعصره، ردا على ادب الصالونات وادب القصور والنماذج العليا في الادب الكلاسيكي.

وما من شك في ان الدعوة الى استلهام الطبيعة واستحياء اجوائها كانت ابرز سمات الرومانسية، وقد انتج ادباؤها اثارا رائعة في وصف الطبيعة والهيام بمظاهرها سواء في اوربا، او في الشرق عامة، كما ظهر ذلك في ادب لامارتين، وفيكتور هوجو، وجوته...

ومع ذلك عفوية وبساطة في لغة الحياة، وعذوبة وشفافية روح، وبعد وتحليق في الخيال.

غير ان هذا التوجه الجديد في مجال الادب والنقد الاوربيين بما فيه من حرية وابداع لم يدم طويلا اذ حدثت تطورات كبيرة في ميدان المعرفة في اوربا ادت الى ضمور هذا الاتجاه، واخذت تنافسه تيارات جديدة تحت ضغط لظروف جديدة.

النصف الثاني من القرن التاسع عشر:

تعد الاتجاهات النقدية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ثمرة للطابع العلمي الذي اخذ يطغى على الحياة في اوربا، ليس في مجال العلوم الطبيعية والعلوم البحتة بل تعدى هذا الى مجال العلوم الانسانية في مجال الاجتماع والاقتصاد ثم في مجال الأدب.

ولعل من ابرز النظريات العلمية التي اثرت في الادب والنقد في اوربا -على ما وجه اليها من نقد، وعلى ما فيها من غلو ومخالفة للحقائق في كثير من الجوانب- هي نظرية داروين في تطور عالم الاحياء، ونظرية كارل ماركس في تطور الحياة الاجتماعية على ضوء العامل الاقتصادي، ثم نظرية فرويد في النفس الانسانية وعوالمها اللاشعورية (في القرن العشرين) وسنلاحظ اثار هذا كله في

الاعمال النقدية التي سنقف عندها بشيء من الايجاز.

اولا: سانت بيف (١٨٠٤-١٨٦٩).

وهو من ابرز النقاد في فرنسا في القرن التاسع عشر، واكثرهم انتاجا وتأثيرا فيمن عاصره او عاش بعده من النقاد. بدأ نقده رومانسيا واعجب بفكتور هوجو وكتب عنه. وكتب في المجلة الرومانسية (الكلوب) ولكنه انفصل عن الاتجاه الرومانسي في المرحلة الثانية من حياته نتيجة للظروف السياسية في فرنسا انذاك كان قد سخر من القواعد الكلاسيكية واعطى زخما للتعبير الفردي والابداع الفردي ضمن اجواء الرومانسية، ولكنه خطا بالنقد خطوة نحو الاتجاه العلمي. وان لم يبلغ في هذا الاتجاه، اقصى مداه، بل مزج بين العلم والفن دون يطغى احدهما على الآخر[١].

ويقوم النقد عند سانت بيف على دراسة شخصية الكاتب قبل دراسة اثره الادبي، وهذه الدراسة تغور في ادق مظاهر السلوك بما له من امتدادات في الحياة العائلية والاجتماعية والوراثية. وبهذا يكون سانت بيف قد بدأ مرحلة جديدة في النقد، وذلك لأن النقد كان حتى عصر سانت بيف نقدا حكميا ينصب على تقدير القيمة الفنية للاثر الادبي، وحين جاء سانت بيف اخذ يظهر طابع جديد للنقد، وهو النقد التفسيري الذي يعني بتفسير الاثر الادبي وكيفية تكوينه والعوامل المؤثرة فيه. وهو ما سمي بالنقد التفسيري[٢].

ثانيا: ايبوليت تين (١٨٢٨-١٨٩٣)

اذا كان سانت بيف بدأ مقتصدا في الربط بين الاثر الادبي وشخصية منتجه، ولم يغل في اخضاع الادب الى ضوابط العلم، فان تين لم يقتصر على دراسة شخصية الاديب، وانما صب جهده على العوامل المؤثرة في هذه الشخصية وهي

---

(١) مقدمة في النقد الادبي، ص ٣٧٤، وما بعدها.

(٢) في الادب والنقد، ص ٨٨.

عوامل: الجنس والزمان والمكان. (فاما الجنس فهو تلك الصفات والمقومات النفسية التي ورثها الشخص من شعبه، واما المكان فهو البيئة الجغرافية التي تحيط بالفرد من ارض مزروعة او صحراوية او مناخ حار او بارد... واما الزمان فهو ما يحيط بالانسان من احداث السياسة واحوال العمران، واطوار المجتمع)[1] .

ويرى تين ان هذه المؤثرات تعمل في حياة الأديب عملا اجباريا بحيث لا يستطيع منها فكاكا، ولذلك فهي تترك آثارها بارزة في ادبه، ولا نستطيع ان نعد ادبه الا مظهرا من مظاهر تلك المؤثرات او العوامل.

ثالثا: فرديناند برونتيير (١٨٤٩-١٩٠٦).

وهو الشخصية النقدية الثالثة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر التي تعد مظهرا من مظاهر الاتجاهات العلمية في الحياة الاوربية. وقد اخضع الأدب لنظرية التطور التي نادى بها دارون، فنظر الى الأدب نظرة العالم الى الكائن الحي من حيث نموه من الخلية الأولى حتى يصبح كائنا حيوانيا او نباتيا متكاملا.

لقد طبق برونتيير نظريته في التطور على ثلاثة انماط من الادب هي المسرح والشعر الغنائي والنقد الادبي، فرصد تطورها من مرحلة الى مرحلة كما يتطور الكائن العضوي. ويمكن فهم نظرية التطور في مجال الادب عند برونتيير عندما تقرأ قوله التالي: (ان نظرية التطور في الادب لا ترمي الى بعث الماضي، وانما ترمي الى فهمه واستنباط قانونه، انها لا تطمح الى ان تقول كل شيء، بل تكتفي بالضروري، انها لا تقص بل تفسر هدفها على وجه التحديد، وهو ان تضع تسلسل مئات العوامل العميقة الخفية التي تزدهر في نتائج متعارضة متداخلة خلال التاريخ، ورد فعل تلك العوامل بعضها على بعض. انها توضح كيف تولد الأنواع الادبية، وما هي عوامل الزمان والبيئة التي اشرفت على ميلادها، وكيف تتميز تلك الانواع وتتباين، ثم كيف تنمو وتتطور، كما يتطور الكائن الحي، وكيف تأخذ صورة

---

[1] النقد الأدبي، احمد امين، ص ٣٤٧.

عضوية بأن تنحى كل ما يضر بها، وعلى العكس تهضم وتتمثل كل ما يخدمها ويغذيها ويعينها على النمو، ثم كيف تموت وما هي عوامل الفقر والانحلال التي تصيبها، وكيف يؤدي التطور الى ميلاد نوع جديد يجمع عناصره من بقايا نوع سابق...)[١].

والحق ان هذه الاتجاهات العلمية في دراسة الادب والنقد قد لونت الحياة الأدبية بلون جديد وانقذته من ميوعه الاتجاه الرومانسي وبعده عن الواقع، الا انها في الوقت نفسه قد اضرت بالادب بأن نظرت اليه نظرة فيها كثير من الجفاف والجمود، واهملت عنصر الابداع والعبقرية الذاتية حين جعلته وليد ظروف مادية اجبارية حتى صارت العناية ليس بالادب ذاته، وانما بشخصية الاديب، او ظروف عصره، او خضوعه لقانون التطور والانحلال كما هي في الكائنات العضوية[٢] .

ونتيجة لجفاف هذا المنهج وبعده عن النص الادبي ذاته، نجد من النقاد من آثر المنهج التأثري في النقد وقاوم هذا الاتجاه الجبري في فهم شخصية الاديب وابداعه، مثلما نلاحظ لدى جيل ليمتر (١٨٥٣-١٩١٤)، واميل فاجيه (١٨٤٧-١٩١٦).

وفي انكلترا نجد ماثيو ارنولد (١٨٢٢-١٨٨٨) يتجه بالنقد اتجاها اخلاقيا، فيعد الادب نقدا للحياة، وبيان عيوب المجتمع وانظمة الحكم[٣] . أما في فرنسا -معقل الطبيعة والواقعية- فقد حدثت ردة فعل تجاه هذا النقد العلمي الجبري، بظهور تيار

---

(١) في النقد والادب، ص ٩٨، الادب وفنونه، دار النهضة مصر، القاهرة، ب ط، ب ت، ص ١٦، للكاتب نفسه.

(٢) ينظر في نقد هذا الاتجاه العلمي كتاب الدكتور شكري فيصل، مناهج الدراسة الادبية، فصل نظرية الجمس، وفصل النظرية الاقليمية، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٧٨، كما ينظر، الملامح العامة لنظرية الادب الاسلامي (والتطور)، و(فصل الادب الاسلامي والتطور الاسلامي والاتجاه العلمي).

(٣) ينظر في نقد الشعر، د. محمود الربيعي، فصل (نظرية الشعر الهادف)، دار المعارف بمصر، ط٤، ١٩٧٧، ص ٤٤.

المذهب الرمزي على يد كل من مالارميه وفرلين ورامبو، ليتوجه الادب والنقد الى العالم المثالي والروحي بما فيه من عمق واغوار لا تخضع لضوابط سانت بيف او تين او برونتيير او اميل زولا. بل اننا نجد اتجاها مضادا ينمو في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وهو اتجاه الفن للفن الذي يعزل الفن والادب عن الحياة، ويحلق بهما في اجواء لا تتم الا بعالمهما من الموسيقى والتصوير وسبحات الروح والوجدان.

القرن العشرون:

يتسم النقد في القرن العشرين بالتنوع والثراء واتساع البيئات، فاصبحت لدينا بيئة النقد في كل من روسيا وامريكا بالاضافة الى البيئات التقليدية في كل من فرنسا وايطاليا وانجلترا والمانيا. وصار للنقد منابره الصحفية والجامعية بالاضافة الى نقد الادباء المبدعين انفسهم.

ونتيجة لهذا التنوع كان النقد الذي يؤلف مدرسة او تيارا، وكان النقد الذي يبدعه افراد لا ينتمون الى مذهب او مدرسة معينة، وكان النقد المتأثر بالمفاهيم العلمية، وكان النقد الذي يحصر اهتمامه بالادب وقوانينه وحدها.

ولقد اشرنا في حديثنا عن النقد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الى ان الطابع العام للنقد آنذاك كان المتأثر بالاتجاهات العلمية، وها نحن في القرن العشرين نجد الادب والنقد يتأثران بمنهجين علميين -مع ما فيهما من خلل في المنهج والاستنتاج -هما المنهج النفسي كما اوضحه العالم النفسي النمساوي سيجموند فرويد و (المنهج المادي التاريخ الذي ارسى اسسه كارل ماركس في كتابه (رأس المال). وكان من نتائج هذين المذهبين النفسي والمادي التاريخي ان يظهر اتجاهات ادبيان هما: السريالية والواقعية الاشتراكية.

السريالية، مع ما لها من صلة بالرمزية التي تألقت في الربع الاخير من القرن التاسع، وامتدت، آثارها الى ادباء كبار في القرن العشرين مثل اندريه جيد، وبول فاليري، السريالية هذه تأثرت بآراء فرويد في عالم اللاوعي والرغبات المكبوتة، وانتجت ادبا يقوم على الحدث ويلغي ردود الفعل تماما ويدعو الى تحطيم الضوابط

التي تحكم الفن، وهذا ما لوحظ على نتاجات ممثليها في لرسم والشعر من مثل اندريه بريتون، وفيليب سوبو، وايلوار واركون، ودالي[١].

ولسنا هنا في موضع تقويم هذا الاتجاه بل رصد آثاره في تيار النقد الحديث، والا كنا تحدثنا عن تحويل النقد في هذا المذهب من الاثر الادبي الى مصطلحات علم النفس ودراسة النفسية الانسانية وعقدها. وهو موضوع، ان اغنى الدراسة النفسية، الا ان الايغال فيه لم يفد النقد ولم يساعد على سبراغور الاثار الادبية التي يمكن تفسيرها بعامل واحد، وهو العامل النفسي.

اما الواقعية الاشتراكية، فقد نمت وتطورت بعد الثورة الروسية البلشغية عام ١٩١٧. وان كان لها اصول في اواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين على يد رواد الواقعية النقدية.

وهذا الاتجاه، وان اغنى الادب والنقد في الدعوة الى الثورة والحرية والنظرية التفاؤلية في التعامل مع احداث الحياة والمستقبل، الا انه فسر الادب تفسيرا جبريا وربطه بعجلة الاقتصاد وجعله انعكاسا لحركة الانتاج. مع ما تبع هذا من ارتباط هذا الاتجاه الادبي والنقدي بالسياسة والحكم في روسيا بعد الثورة الروسية عام ١٩١٧، مما جعل كثيرا من اطروحاته النقدية مرتبطة بالمقولات السياسية، وجعل الادباء – في النهاية– ملزمين بالاتجاه السياسي، فاقدين بذلك حريتهم ومواهبهم الذاتية[٢].

وعلى العكس من هذا الاتجاه كانت الوجودية تعبر عن الذاتية والفردية حد التقديس بحيث اعفت الشعر خاصة من هذا الالتزام الذي يأتي من الخارج.

ونلتفت الى النقد في بريطانيا فنشير الى ناقدين كبيرين، اولهما ت. س. اليوت (١٨٨٨–١٩٤٦) ودعوته الى النظرية الموضوعية في الادب والنقد، واشادته

---

(١) مدخل الى تاريخ الاداب الاوربية، ص٤١٠.

(٢) ينظر في نقد هذا الاتجاه كتاب الباحث (الملامح العامة لنظرية الادب الاسلامي)، فصل الادب الاسلامي والالتزام، ص ٤١٠.

بالموهبة الفردية، وربطه بين الحياة المعاصرة والتراث الادبي والانساني عموما[1] .
وقد كان لقصيدته (الارض الخراب) بعد الحـرب العالميـة الاولـى اثرهـا الكبيـر فـي الشعر الاوربي والعالمي، لما فيها من نقد للحضارة الاوربية ونزوعها الـى العـدوان والدمار.

وثانيهماأ.أ. ريتشاردز (١٨٩٣-؟) في كتابـه (مبـادئ النقد الادبـي) الـذي اصدره عام ١٩٢٤، والح فيه على مظهرين متصليـن فـي النقـد (اولهمـا اذاعـة علـم النفس بين النقاد وتجديد الاهتمام به وثانيهما صرف عناية الناقد الى النص الشـعري والى التركيز في تحليله على ما في ذلك النص من لغة ومجاز وتصوير)[2] .

والحق اننا نستطيع ان نتابع اتجاهات النقـد فـي كـل مـن روسـيا وامريكـا، وان كانت الاتجاهات التي اشرنا اليها قد اثرت في هاتين البيئتين، وربما تكتمل الصـورة عن اتجاهات النقد العـالمي فـي الحديـث عـن المذاهـب الادبيـة، او منـاهج النقـد، او الانواع الادبية التي كتب فيها الادبـاء ودارت حولهـا النظريـات النقديـة فـي العصـر الحديث.

---

(١) ينظر الشعر بين نقاد ثلاثة، د. منح الخوري، دار الثقافة بيروت، ب ت، ب ط، ص ٧٤، وفي نقد الشعر، ص ١٤٧.

(٢) الشعر بين نقاد ثلاثة، ص ١٥٠.

الفصل الخامس

ملامح النقد الادبي العربي القديم



بين الجاهلية والاسلام.

لا ندري على وجه التحقيق كم من القرون مرت على الأدب في جزيرة العرب، حتى استوى بالصورة التي عرفناها عنه في المرحلة السابقة للاسلام. وهي المرحلة التي سميت بالجاهلية وسمي ادبها بالادب الجاهلي. والادب الذي يمثل هذه المرحلة لا يتعدى عمره المائة وخمسين عاما قبل الاسلام، كما يرى الجاحظ[1].

ومن الطبيعي ان تكون هناك مراحل مرت على هذا الادب قبل ان يبدو بصورته الناضجة التي عرفناها، ولا بد ان تكون هذه المراحل قد شهدت فيها اللغة والادب تطورا مستمرا منذ مراحل الطفولة والسذاجة حتى مراحل النضوج والاكتمال. والملاحظ على الادب الجاهلي الذي بين ايدينا انه يخلو من النماذج التي تمثل تلك المراحل السحيقة في القدم، ولا نجد الا شذرات وامثلة قليلة يظهر فيها الخلل اللغوي او العروضي، كما لاحظ غير واحد من الباحثين القدامى والمحدثين[2].

مهما يكن فان الادب الجاهلي المعروف قد استكمل مواصفات الادب الناضج من الناحية الفنية والمضمونية، وصارت له تقاليده الثابتة في البناء والشكل واللغة والاوزان. ويلحظ في ذلك كله اثر البيئة العربية الجاهلية من حيث ظروفها الطبيعية والاجتماعية والدينية.

ولقد عكس لنا النشاط الادبي والنقدي في تلك الفترة هذه التقاليد والاصول، ولكن بطريقة تأثرية غير منظمة، ولكنها في الاحوال كلها تظهر مدى ما تعارف عليه الناس من قيم ادبية، ومن اصول في الصياغة واللغة والموسيقى بحيث

---

(١) الحيوان، حـ١، ص٧٤، ينظر العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط٧ ب ت، ص٣٨.

(٢) ينظر فصل (اغاليط الشعراء) في الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي علي بن عبدالعزيز. الجرجاني، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ط٤، ١٣٨٦هـ ١٩٦٦م، ص٥ . تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، وعلي البجاوي.

اصبحت مقاييس يحتكم اليها الادباء والنقاد في تقويم الشعر والنثر انذاك.

ولما جاء الاسلام لم تتغير البيئة الطبيعية، ولم ينسلخ المجتمع عن موروثاته الاجتماعية كلها، لان الاسلام نبذ بعض هذه الموروثات واقر البعض الآخر منها مما ينسجم مع الفطرة الانسانية، ولا يتعارض من قيم العقيدة التوحيدية. وكانت ثورة الاسلام الكبرى على التصورات الدينية الخاطئة وعلى الاعراف الاجتماعية المستمدة من هذه التصورات.

ولم يكن فن الادب، شعره نثره، مما ثار عليه الاسلام او عارضه، بل نظر اليه على انه اداة يمكن ان يستثمرها في اسناد منهجه ودعوته. فظل الناس مشدودين لتراثهم الادبي لأن الاسلام لم يحظره عليهم، ولكنه وجههم بطريقته التربوية الى العناصر التي يجب ان تنبذ هذا التراث، والى العناصر التي يمكن ان تستمر فيحافظ على استمراريتها في الحياة الجديدة.

هذا من حيث الموقف من الافكار والمضامين وانعكاساتها العملية، اما البناء الفني واللغوي للادب الجاهلي، فلم يكن للاسلام موقف رافض له. فكان هذا ايذانا للانفتاح على ذلك الأدب، وعدم التحرج في التعامل معه والتأثر به، فاستمرت تقاليده حية في شخصيات الادباء الذين دخلوا الاسلام، وكانت لهم تجربة سابقة في الجاهلية، بل ان هذا الامتداد الفني استمر حتى في شخصيات الشعراء الذين ولدوا في ظل الاسلام.

اذا. فالتقاليد الفنية لادب ما قبل الاسلام استمرت في العصر الاسلامي، واخذت طريقها الى الترسخ والثبات تدريجيا. والثورة الحقيقية التي تمت بعد الاسلام كانت ثورة في التفكير ومناهجه، وثورة في التعامل الانساني في صوره كلها. وتستطيع ان تلحظ هذا في دراسة النماذج الادبية في المرحلتين لترى مدى النقلة التي انتقل اليها الادب بعد الاسلام.

واستمر الاديب يستوعب التطورات والاحداث ويعكسها في ادبه، ويستجيب لها ابتداء من المرحلة الاولى للدعوة في جزيرة العرب، ثم المراحل التالية التي شهدت

امتداد الدعوة خارج الجزيرة وضمها اقواما آخرين من غير العرب.

بناء على هذا يمكن القول بأن الذي اتبع من الادب بعد مجيء الاسلام، انما لغته وهندسة بنائه الموسيقى، وسبل تصويره الى حد ما، ولم يكن الاتباع اتباعا في صور المعتقد او السلوك. بل ان صورة الاتباع الفني لم تكن لتحافظ على النسيج الفني الجاهلي بكل الوانه، لان المضامين الجديدة التي جاء با الاسلام اثرت على اللغة نفسها، كما اثرت على الصورة، فصارة هذه اللغة قرآنية المفردات، كما صارت الصورة قرآنية الملامح في كثير من الاحيان[1] ولكن الاطار الموسيقي (العروضي) قد بقي على حاله المعروف في الجاهلية.

ولهذا يجب التعامل بحذر مع الاحكام النقدية الادبية التي تعمم القول وتنتهي الى اقرار التقليد والاتباع في الادب بعد الاسلام. فهي احكام تجافي الواقع، لانه ليس من المعقول ان يأتي الاسلام بهذا الانقلاب الهائل في النظر الى الكون والانسان والحياة دون ان يمس بنية الادب، علما بأن الادب لا يعيش بمنأى عما يعتمل في المجتمع والبيئة من تغيير.

في العصر الأموي:

وحين نتجاوز العقود الخمسة من بدء الدعوة الاسلامية، وندخل الفترة التي حكم فيها بنو امية، نكون اما ادب اتيحت له الفرصة بأن يتمثل تعاليم الاسلام. ففي هذا العصر انطلق العرب من حدود جزيرتهم الى اجزاء واسعة من الارض شرقا وغربا، فتعاملوا مع اجناس بشرية متنوعة من فرس وروم وهنود، فتولد من هذا تلاقح وتفاعل القى بطلاله على اغواض الادب واشكاله.

---

(١) البيان والتبيين، الجاحظ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، جـ١، ١٣٨٠هـ ١٩٦٠م، ص١٩. بتحقيق عبدالسلام هارون. وفيه ترى المناظرة بين اهل مكة وابن مناذر، الشاعر البصري الذي قال: اما الفاظنا فاحكي الالفاظ للقرآن. وللدكتورة ابتسام مرهون الصفار، رئيسة قسم اللغة العربية بكلية الاداب، بجامعة بغداد، كتاب بعنوان (اثر القرآن في الادب العربي في القرن الاول الهجري).

لقد تعددت البيئات في هذا العصر، واثيرت فيها عدة مشكلات سياسية ودينية كان لها الاثر الكبير في اتجاهات الشعر وخصائصه. والذي يلاحظ على هذه البيئات ان كل واحد منها صار متخصصا بنوع من الشعر او قل غلب عليه ذلك النوع او الطابع. فقد غلب الغزل اللاهي على بيئة مكة والمدينة، بينما غلب الغزل العذري العفيف على بيئة البادية ونجد. وكان ذلك خاضعا للتخطيط السياسي الاموي الهادف الى ابعاد اهل الحجاز من ابناء المهاجرين والانصار عن منافسة الحكم الاموي في ادارة شؤون المسلمين وحكمهم.

اما بيئة العراق، فقد غلب عليها طابع المعارضة السياسية، او طابع الادب الحزبي، فقد نشطت هذه البيئة في اظهار مساوئ الحكم الاموي في الخروج عن نظرية الاسلام السياسية في الخلافة والشورى، بينما بقيت بيئة الشام وقفا على انصار السلطة السياسية الاموية. وقد ترك هذا التنوع في الاتجاهات السياسية والفكرية اثره على طريقة العرض الفني واطاره العاطفي والمعنوي.

ففي الشعر الغزلي العفيف وجدنا التضخيم العاطفي والتوقد الشعوري الذي يتعلق بالروح المعشوقة وينطلق من النفس الوالهة الصادقة في حبها. وفي الشعر الغزلي اللاهي في الحجاز تدخل الالفاظ المدنية الجديدة، ويلجأ الشعراء الى شيء من القص والحكاية حيث يعرضون مغامراتهم، ويصورون اجواءهم.

وفي الشعر السياسي، وفي الهجاء منه خاصة، يتحول هذا الفن الى لون من (النقائض)، كما هو معروف بين جرير والفرزدق والاخطل. وهو فن له خصائصه وسماته التي ترسخت في هذا العصر في ظل الظروف السياسية الجديدة[1].

ومن جانب اخر من الشعر السياسي نجد بعض الشعراء من الشيعة والخوارج يتخلصون من تلك المقدمات الغزلية التقليدية، ويستخدمون مقدمات من المدح لأهل البيت النبوي، كما فعل الكميت بن زيد، او مقدمات استشهادية فروسية، كما هو

---

(١) التطور والتجديد في الشعر الاموي، دار المعارف، القاهرة، ط٧، ١٩٨١، ص١٦٥.

الحال عند شعراء الخوارج. وربما دخل عنصر جديد من الجدل والمحاجة العقلية في هذا الشعر. وهذا اثر من اثار الثقافة في هذا العصر الذي كان بداية للدراسات الكلامية والمنطقية[1] .

ولهذا فمن غير الصحيح ان يقال دائما بأن الادب سواء في العصر الاسلامي او في عصر الحكم الاموي ظل كما هو عليه في العصر الجاهلي، اذ الحال يشهد ان تطورات كثيرة طرأت عليه سواء من الناحية المضمونية بفضل العقيدة الاسلامية وتوجيهاتها، وبأثر الظروف البيئية والسياسية التي جدت في حياة المسلمين، او من اناحية الفنية والشكلية كما سنلاحظ.

في العصر العباسي:

لم يكن الشاعر العربي في صدر الاسلام او في فترة الحكم الاموي بحاجة الى ان يرجع الى شيء من موضوعات الشعر الجاهلي او يسايره في نسق افكاره بعد الانقلاب الفكري والنفسي الذي احدثه الاسلام، ولكن بقيت ثمة صلة فنية بين هذا الشاعر والشاعر الجاهلي. ومن المعلوم ان الشعر الجاهلي لم يكن يحفل كثيرا بالوثنية فيكثر من الحديث عن عبادة الاصنام، او يوغل وفي وصف الخرافات والاساطير كما هو الحال في شأن الادب اليوناني الوثني القديم. وربما فسر لنا هذا امتداد التقاليد الفنية للعصر الجاهلي فيما تلاه من التاريخ[2]

غير ان الامر في العصر العباسي قد تغير، فلم يعد التجديد يطرأ على الموضوعات وعلى بعض الصور الفنية، بل تجاوزه الى اعادة النظر في الهيكل العام لبناء القصيدة العربية، وادخال عناصر جديدة في لغتها وفي معانيها. صحيح ان العصر الاموي قد ساهم في شيء من هذه العناصر الجديدة، ولكن العصر

---

(١) حركات التجديد في الادب العربي، مجموعة من الاساتذة دار الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٧٥، ص٤٢.

(٢) النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، مطبعة نهضة مصر، ب ط، ١٩٧١، ص٧٥.

العباسي قد اوغل في هذا الاتجاه، وان لم يكن بالصورة التي اراد الباحثون والمعاصرون ان ينتهوا اليها.

مهما يكن فان الدوافع التي ادت الى هذا التغيير في العصر العباسي تتلخص في هذا الانفتاح الواسع على البلاد التي كانت مهدا لحضارات قديمة كالحضارة الفارسية والرومانية او اثار البلاد التي كانت تدين باديان الهنود القديمة. وكان من اثار هذا الانفتاح ان تلقى العرب علوما وثقافات متعددة حاولوا ان يطبعوها بطابعهم الخاص، ولكن المرحلة الاولى من هذا الانفتاح شابها شيء من الاضراب وعدم التجانس، فكان كثير من تلك الافكار يعرض بشكله الاجنبي او قل المادي، دون كبير تغيير او انسجام مع روح الحضارة الاسلامية. بل ان من هذه الافكار ما كان تعريضاً بالعقيدة الاسلامية نفسها، ومنها ما كان سخرية من العرب وبيئتهم التي انطلقوا منها.

وبالاضافة الى هذا الاصطدام بالحضارات المادية والثقافات الاجنبية نجد الثراء والغنى والترف الذي صار عليه المجتمع العباسي بعد اتساع رقعة الخلافة، ونمو التجارة والصناعة بشكل لم يسبق له مثيل. فكان نتيجة لهذا كله ان يتأثر الادب بهذه الالوان من الثقافات وهذه الانماط من صور الحياة الاقتصادية والاجتماعية.

ولكنني لا اريد ان اعرض القضية على انها صورة من صور الصراع بين البداوة والحضارة كما شاء بعض الباحثين[1] لاننا لو فعلنا مثل هذا لانتهينا الى الاقرار بأن التعلق بالقيم المادية، وتصوير الانحلال والانغماس وبالمجون والثورة على المألوف من الظواهر الفنية، اقول لو اننا فعلنا مثل هذا، لاقررنا بأن كل هذا هو توجه حضاري، وان التمسك بقيم التوحيد، وما يستتبعها منمواقف سلوكية واخلاقية، انما هو صورة من صور البداوة او قل التخلف بتعبير هذا العصر.

الحق ان التعبير المناسب عن هذا الصراع ليس التضاد بين الحضارة والبداوة،

---

(١) حركات التجديد في الأدب العربي ، ص ٤٨.

وانما الصراع بين المادة والروح، بين القيم المادية التي وفدت على المجتمع العباسي، وبين الحضارة الاسلامية التي عنيت بالجانب الروحي فضلا عن عنايتها بالجانب المادي. ثم بعد ذلك، هو صراع بين الادب الذي يعكس الحضارة المادية، والادب الذي يعكس طابع الحضارة التي تعني بالروح والمادة معا.

والقضية بعد ذلك لم تكن بمثل هذه الحدة والانفصام التام، بمعنى انه ليس بالضرورة ان يكون الشاعر الذي تأثر بأجواء الحضارة العباسية قد انسلخ من عقيدته الاسلامية بشكل تام، وانما يكون قد تأثر بهذه الاجواء بنسب متفاوته حسب درجة تفاعله مع قيم الحضارة المادية ودرجة اقتباسه منها. كما انه ليس بالضرورة ان يكون الشاعر الذي بقي محافظا على عقيدته الاسلامية، ولم يخضع للتأثيرات المادية، ان يكون مثل هذا الشاعر قد وقف نفسه على شعر النسك او التصوف، وادار وجهه عن كل ما يجري في الحياة من نشاطات او ما يعتمل فيها من تغيرات كما ارد كثير من الباحثين ان يصوروا العصر العباسي على انه حالتان لا ثالث لهما: عبث ومجون وشك، او نسك وتصوف وانطواء، بل ان الدكتور طه حسين جعل شعراء الشك والمجون اكثر تمثلا للعصر، واصدق تعبيرا عن هموم الناس انذاك. اما الفقهاء والمتكلمون ورواة الحديث فكانوا (عاكفين على الفقه يستنبطونه. وعلى الكلام يمحصونه، وعلى الحديث يروونه، وعلى الاخبار يلتقطونها، ويذيعونها بين الناس، وكانوا في هذا كله لا ينطقون بلسان احد، ولا يعبرون عن رأي احد، ولا يمثلون الا العلم الذي يعنون به، ويعكفون عليه!!)[1] وكأن الحياة في العصر العباسي كانت ذات لون واحد: شك ومجون. وليس للدين او العلم أي تأثير في تلك الحياة. والحق ان الحياة ترفض هذه القسمة الحادة (اسود وابيض) (مجون ونسك)، بل كان هناك اناس –واعتقد انهم الاكثرية– يمارسون الحياة الطبيعية دون ان يكونوا ماجنين، ودون ان يكونوا ناسكين. وهذه هي الحياة بطوابعها العامة.

---

(١) حديث الاربعاء، د. طه حسين، دار المعارف، القاهرة ب ط، ب ت، جـ ٢، ص ٣٥.

النقد بين مذهب ابي تمام ومذهب البحتري:

سمي الشعراء الذين ساروا في طريق الترف والمجون في اواخر العصر الأموي، وبدايات العصر العباسي، بالمحدثين، والحق بهم بعد ذلك شعراء البديع والمعاني الغامضة. يمثل النماذج الاولى بشار بن برد ومسلم بن الوليد وابو نواس، ويمثل النماذج الثانية ابو تمام خاصة.

ولم يكن بشار في الواقع مجددا تجديداً ذا اهمية في الشعر، بل كانت معانية مزيجا من القديم ومن اثار الحضارة العباسية[1] ولكن الجديد عنده هو سلوكه المتحدي للاعراف والدين وفسقه ومجوونه، وظهور ذلك كله في شعره الغزلي الصريح. بالاضافة الى ظهور المفاهيم الزاردشتية الفارسية في شعره من قبيل تفضيل ابليس على ادم الى غير ذلك من مفاهيم الانحراف.

ويلاحظ ان تضخيم عنصر التجديد عند بشار وراءه مسعى استشراقي ينفخ في صورة كل خارج على قيم الاسلام، ومتنكر لعقيدته ونظامه، على خطى هذا المسعى الاستشراقي سار الباحثون العرب ممن تتلمذ على يد المستشرقين او تأثر بهم.

اما الامر مع ابي نواس فيختلف، اذ انه اوغل في اتجاه المجون والتهتك في الغزل الصريح بالمرأة او الغزل الماجن بالمذكر، او وصف الخمرة والادمان على معاقرتها، فضلا عن ذلك، فانه حاول ان يغير من الهيكل العام للقصيدة العربية، وذلك بثورته على المقدمة الغزلية التقليدية وسخريته من الشعراء الذي الفوا النمط الجاهلي القديم:

قل لمن يلكى على رسم درس   واقفا، ما ضر لو كان جلس!!

وما من شكل في ان لمنطق ابي نواس وحجته اساسا قويا من تجدد الحياة الاجتماعية لدى العرب، فاذا كانوا يقفون فعلا على الاطلال، ويتذكرون ايامهم الخوالي مع من كان يسكن تلك الديار قبل رحيل اهلها عنها، كما كانوا يقطعون

---

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة ط٧، ص ١٥٧.

الفيافي من اجل الوصول الى الممدوح، فيصفون رحلتهم تلك، ويصفون النوق التي اقلتهم في رحلتهم الشاقة. اما والحال لدى الشاعر العباسي قد تغيرت، واصبح يعيش في بلاط الممدوح، ويروح عليه ويغدو، فلا داعي، اذا، لتلك المقدمات التي تخص اهل البادية وتصور حياتهم.

هذه هي المرحلة الاولى من تجديد المحدثين. اما المرحلة الثانية فهي مرحلة الايغال في البديع والغوص على المعاني الفلسفية، والخيالات المستحدثة والاستعارات الغربية التي تجسدت في اكثر صورها تعقيدا لدى ابي تمام. فصار رأس هذه المدرسة وابرز ممثليها. وقد كان هذا التعقيد سببا في الخصومة بين شعراء الطبع وشعراء الصنعة او الشعراء القدامى والشعراء المحدثين.

ولو كان الخلاف حول القدم والجدة فقط، لنشأت الخصومة حول شعر ابي نواس قبل ابي تمام، ولكن شعر ابي نواس كان يميل الى الطبع وعدم التصنع، فكان مستساغا مؤثرا في النفوس على الرغم مما فيه من مجون، وعلى الرغم مما فيه من خروج على معايير القصيدة العربية القديمة. اذا، فالخلاف كان حول الايغال في الصنعة، او قل التعويل على الفكرة والمعنى وطلبهما على حساب الشعور والتلقائية. وكان مما يذهب هذا الاحساس الفطري في الشعر كذلك طلب البديع وتكلفه مما لا مسيس حاجة اليه في الكشف عن مضامين جديدة او معاني حضارية، بل هو التصنع والافتعال الذي هو انعكاس للترف والفراغ في ذلك العصر الذي عرفناه.

وعلى هذا الاساس يمكن الحديث على اتجاهين رئيسيين اثنين وجها الشعر في العصر العباسي، هما اتجاه الطبع والصنعة. وليس من الصحيح الاستعاضة عن هذين المصطلحين بمصطلح القدامى والمحدثين، او المقلدين والمجددين، لأن من المجددين والمحدثين من كان ذا اتجاه يميل الى الطبع والتلقائية مثل شعر ابي نواس والعباس بن الاحنف، وخيرا البحتري الذي اصبح علما لهذا الاتجاه.

ونريد الآن الوقوف عند هذين الاتجاهين: اتجاه الطبع واتجاه الصنعة، كما تمثلا في شعر البحتري وابي تمام.

لم يكن الاتجاه نحو البديع والصنعة من مبدعات ابي تمام، بل نجد لهما جذورا في الشعر القديم والقرآن الكريم والحديث النبوي، وكلام الخطباء والبلغاء في العصرين الجاهلي والاسلامي، ولكنه اخذ يظهر تدريجيا في شعر بشار بن برد ثم في شعر مسلم بن الوليد، حتى قيل انه اول من افسد الشعر بالبديع(١) . ولكن ابا تمام لم يرضى بذلك القدر الطبيعي من البديع الذي يمكن تشبيهه بمقدار الملح في الطعام، بل تكلف فيه واغرب كل الاغراب حتى جاء بالمستكرة الذي يمجه الذوق وتعافه السليقة العربية. وقد رصد القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني هذا الاتجاه لدى ابي تمام، وعبر خير تعبير حين قال: (... ثم لم يرضى بذلك حتى اضاف اليه البديع، فتحمله من كل وجه، وتوصل اليه بكل سبب، ولم يرض بهاتين الخلتين حتى اجتلب المعاني الغامضة، وقصد الاغراض الخفية، فاحتمل فيها كل غث ثقيل، وارصد لها الافكار بكل سبل، فصار هذا الجنس من شعره اذا قرع السمع لم يصل الى القلب الا بعد اتعاب الفكر، وكد الخاطر، والحمل على القريحة، فان ظفر به، فذلك بعد العناء والمشقة. وحين حسره الاعياء، واوهن قوته الكلال، وتلك حال لا تهش لها النفس للاستماع بحسن، او الالتذاذ بمستطرف. وهذه جريدة التكلف)(٢) .

وهو يشير بهذا الى ان عنصر الصعنة في شعر ابي تمام مبعثه عناصر عديدة منها طلب الوعر من الالفاظ والغريب منها، وطلب البديع من جناس وطباق واستعارة بشكل مفرط ليس وراءه ضرورة فنية او معنوية او شعرية، ثم ان التكلف في البحث عن المعاني البعيدة والاغراب فيها بما يكد الذهن يأتي بالملال.

وهذا في الواقع اقرب الى النثر العلمي منه الى الشعر الذي هو نتاج اللمحة الدالة والاحساس الشفاف. وقد لحظ معاصرو ابي تمام هذا وشخصوه. قال دعبل الخزاعي: (ما جعل الله ابا تمام من الشعراء، بل شعره بالخطب والكلام المنثور

---

(١) النقد المنهجي عند العرب، ص١٠٧.

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٩.

اشبه منه بالشعر)[1] . ولعل ابا العلاء المعري المتأخر زمنيا عن ابي تمام قد نسج على مقولة دعبل حين قال: ابو تمام والمتنبي حكيمان، وانما الشاعر البحتري. ولم يكن القدامى يغضون من شعر ابي تمام في ذكر خصائصه تلك، لكنهم يذكرون ما هو كائن في هذا الشعر، وما هو من طبيعته، بل انهم كثيرا ما يذكرون محاسنه ونوادره وعناصر الابداع فيه. ولكن الباحثين المعاصرين ضربوا على وتر التجديد وضخموه لكي يكون هذا ذريعة وتسويغا للجديد المعاصر الذي نحا منحى الاوربيين. وما كان فيه من تنكب عن واقع حياتنا، وما فيه من تبعية وتغريب.

والحق ان ابا تمام كان من اشد الشعراء ارتباطا بالقديم من حيث اللغة والهيكل العام للقصيدة العربية، ولم يبلغ حتى ما بلغه سابقه ابو نواس في الثورة على ذلك الهيكل ومقدمته الغزلية خاصة. ولم يكن الجديد عنده الا الاغراق في البديع والمعاني التي لا يمكن التوصل اليها الا بالتأويل وكد الذهن.

واذا عرفنا الهدف وراء تضخيم عنصر التجديد عند ابي تمام، فاننا نستطيع ان نضع جهد ابي تمام في موضعه من محاولات التطوير والاغناء للشعر العربي. وهو الموضع الذي يتعلق باغناء هذا الشعر بالمعاني المرتبطة بالثقافة الغزيرة والتجارب العميقة التي هي نتاج للعمق الثقافي في العصر العباسي، وتلاقح الثقافات المتعددة فيه.

مهما يكن فشعر ابي تمام لون جديد من الشعر، ولكنه انتهى بالشعر الى ان يسلك طريقا ادى به الى التكلف، وذلك حين لم يكن من هم الشعراء الا هذا البديع والشكل الذي لا يحمل معه اية تجربة انسانية، ولا ينم الا عن فراغ فني وبطالة ذهنية.

واذا عرفت هذا الاتجاه في شعر ابي تمام، وعرفت موقف القدامى والمحدثين

---

(١) النثر الفني في القرن الرابع، د. زكي مبارك، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ط٢، ب ت جـ ٢، ص ٩٠، وينظر الى المحاورة التي عقدها الامدي بين صاحب البحتري وصاحب ابي تمام في مقدمة (الموازنة بين الطائيين).

منه، فما هو موقع البحتري من نفوس اولئك وهؤلاء؟ والذي نشهده من ثنايا كتب النفد القديم ان النقاد كانوا الى شعر البحتري اميل، وان لم يغمطوا حق ابي تمام ومذهبه في شعر. ذلك ان العربي بطبيعته ميال الى عنصر الجمال في الشعر، وكلما كان الجمال صادرا عن طبع صادق، وتذوق تلقائي، كان اوقع في النفس. والحق ان النقاد نظروا الى الشعر على انه طبع وذكاء ودربة، وفي ذلك جماع التكوين الشعري، كما يلاحظ صاحب الوساطة[1] .

وانك لتلاحظ ميل اولئك الى شعر البحتري، وتجاوب مشاعرهم مع انسيابيته الا انهم لم يعلنوا ذلك ويصرحون به في اغلب الاحوال، لأن المسار النقدي اخذ طابع الموازنة والوساطة،وكان مناط ذلك التحرج من التعصب لاحد الطرفين في الخصومة.

اما الباحثون والنقاد المعاصرون، فاظهروا اهتماما بابي تمام اكثر من صاحبه، لاسباب اشرنا اليها سابقا. بينما يصنفون شعر البحتري في الاتجاه المحافظ، في حين ان البحتري لم يكن مقلدا، وانما كان في روحه الميل الى الفطرة وعدم التكلف. والواقع الادبي لدى الامم يشهد انه لا يوجد شاعر مقلد مائة بالمائة، كما لا يوجد شاعر مجدد مائة بالمائة. فالتراث القديم يصب في كيان الشاعر، والحياة المعاصرة تملي عليه المواقف، فيأتي الفن الادبي امتدادا للماضي، وتعبيرا عن الحاضر، وتطلعا الى المستقبل فـ (خير انتاج ادبي -كما يقول اليوت- هو ما يتجلى فيه ان الاقدمين من نوابغ الاسلاف لم يموتوا)[2] .

النقد اللغوي:

مر علينا ان المبدأ الذي اعتمد عليه بعض النقاد في النفور من مذهب ابي تمام هو العودة بالشعر الى فطرته بعيدا عن التصنع والاستحالة التي اوغل فيها ابو تمام. ويتضح هذا الموقف من جهود اللغويين النقاد.

---

(١) ص ١٥.

(٢) دور الادب المقارن في توجيه دراسات الادب العربي المعاصر، دار النهضة، القاهرة، ط١، ١٩٦٦، ص ٦.

فمن المعروف ان هناك جهودا حثيثة تمت في القرن الثـاني الهجـري نحـو جمـع اللغة وتدوينها والتصنيف في مبادئها واصولها اعتمادا على الاتصال بالبادية، والأخـذ من افواه الاعراف فيها.واتخذ هذا الجهد طابعا علميا منظما في كل من الكوفة والبصرة. وكان لذلك اثره على النقد واصوله في تلك المرحلـة، بحيث اصبـح طـابع النقد لـدى جيل من العلماء طابعا لغويا ونحويا، خاصة في المراحل الاولى من الجمع والتدوين.

ومن المعلوم ايضا ان عرب الجاهلية والصدر الأول من الاسلام كـانوا يعتمـدون على الفطرة والسليقة في التعبير اللغوي، ولكن اختلاطهم بأقوام تعلمـوا العربيـة تعلمـا بعد اتساع رقعة الاسلام وتفاعل العرب مع غيرهم من الشعوب، عزز التوجه اللغـوي ووضع اللغويين امام مسؤولياتهم الجديدة، فحاولوا ان يبسطوا سلطانهم علـى الشـعراء والادباء، ويقفوا في طريق الانحراف باللغة عن مبادئها واصولها.

ولم يكن هؤلاء اللغويون في الواقع من ذوي الاهتمامات اللغوية فقط، بـل كـان عدد كبير منهم من رواة الشـعر ومتذوقيـه، وكـانت لهـم اراء نقديـة شـديدة المسـاس بحقيقة الشعر، وان كان اغلب هذه الاراء ذات طابع لغوي، كما سنلاحظ.

لقد اخضع هؤلاء اللغويون الشعراء للقواعد اللغوية والنحويـة التـي اسـتنبطوها من استقراء التراث الادبي، وكانوا يرون ان المحافظة على هذه اللغـة هـي محافظـة على كتاب الله ولغته. ولكنهم، في واقع الامر، غالوا فـي هـذا الاتجـاه حيـن ربطـوا بين واقع التراث اللغوي وبين الادب الذي قيل في عصرهم، اذا ارادوا ان يكون هذا الادب خاضعا للاصول اللغوية والفنية التي صدر عنها الشـعر الجـاهلي والاسـلامي في صدره الأول[١] .

لقد كان من حقهم ان يحتكموا الى اصول اللغة وقواعدها في النظر الى الشـعر الذي قيل اواخر العصر الاموي والعصر العباسي، فيرفضوا ما خـالف هـذه القواعـد والاصول، ويقبلوا ما انسجم معها، ولكنهم اكتفوا بالرواية عن الأدب القديم، وبهـروا

---

(١) تاريخ النقد الادبي عند العرب، من العصر الجاهلي الى القرن الرابع الهجري، طـه احمـد ابراهيم، دار الحكمة، بيروت، ب ط، ب ت، ص٤٩.

به، وجعلوه مثلهم الأعلى، وازروا بكل جديد وعابوه.

كان يكفي –في عرفهم– ان يكون الشاعر جاهليا او اسلاميا فيعد محسنا، فاذا كان من الشعراء المتأخرين عد شعره مولدا لا يسوغ ان يستشهد به، ولا يجوز ان يخضع للرواية او التدريس. بل انهم تعصبوا الى الشعر لقديم تعصبا اعماهم من رؤية اية مزية للشعراء المحدثين. يروى عن ابن الاعرابي انه قال عن شعر ابي تمام: (ان كان هذا شعر فما قالته العرب باطل)[1] . وكان ابو عمرو بن العلاء يقول: (لو ادرك الاخطل يوما واحدا من الجاهلية ما قدمت عليه احدا[2] . فكان مقياسهم مقياسا زمنيا لا يراعي الاجادة الفنية للشاعر. وهذا مقياس فيه تجن كبير على الحقيقة الادبية، وفيه تعصب للقديم لقدمه فقط.

هذا منهج اللغويين اما النقاد والادباء فكان حكمهم على الشاعر بمقدار اجادته او اخفاقه في التعبير بغض النظر عن العصر الذي عاشه. وهذا صاحب الوساطة يقول: (ولست افضل في هذه القضية بين القديم والمحدث والجاهلي والمخضرم والاعرابي والمولد)[3] .

نقول انه من الصحيح ان يغار اللغويون على اللغة العربية، ويحافظوا على اصولها ويحتكموا الى هذه الاصول في تقويم الشعراء المحدثين بعد ان شاع اللحن، وبعدت الشقة عن هذه الاصول، ولكن ليس من الصحيح ان يرفضوا الشعر المحدث حتى لو كان محافظا على هذه الاصول اللغوية، وكان كل ذنبه انه تأخر زمنيا عن شعراء الجاهلية وصدر الاسلام.

مهما يكن فان قانون التطور في الحياة يقتضي هذا التوازن بين الاسس القديمة ونبض الظروف الجديدة، بحيث لا يخرج الأديب على تلك الاسس خروجا كليا، ولا

---

(١) النقد المنهجي عند العرب، ص ١٨١.

(٢) تاريخ النقد الادبي عند العرب، ص ١٠٢.

(٣) ص ١٥.

يتوقف عنده فقط، لان ايقاع الحياة الجديدة يملي عليه ان يستجيب له بقدر ما يحافظ على تراث الاقدمين الكامن في نفسه.

عمود الشعر:

ينتهي بنا الحديث عن الاسس التي اعتمدها محبو الادب القديم الى ما سمي بالنقد العربي بـ (عمود الشعر). وهو امتداد لاتجاه الطبع والفطرة الذي قال به النقاد, وقد قام (عمود الشعر) على اصول نظرية اصبحت اداة بيد النقاد في تقويم الشعر والحكم على جودته.

والآن نريد ان نمتحن هذه الاصول والاسس التي قام عليها عمود الشعر، ونرى الى أي درجة فهمت لدى النقاد.

لم يحدد النقاد القدامى المقصود بمصطلح عمود الشعر على وجه الدقة، ولم يعرفوه تعريفا واضحا الا ما جاء في مقدمة المرزوقي في شرحه لحماسة ابي تمام. وهو تعريف يحيط به الغموض، مما جعل النقاد القدامى والمعاصرين يختلفون في تحديد المقصود به تماما.

قال المرزوقي في حديثه عن الابواب السبعة لعمود الشعر: (انهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والاصابة في الوصف... والمقاربة في التشبيه، والتحام اجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما)[1] .

ثم يشرح هذه الابواب، ويجعل لكل باب معيارا خاصا، ولكن هذه المعايير، في الواقع، تتداخل فيما بينها ويلتبس بعضها ببعض. مع ذلك، فالمقاييس التي اعتمدت في هذا (العمود) تشبه الى حد كبير المقاييس التي اعتمدتها المدرسة الكلاسيكية في

---

(١) حماسة ابي تمام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٣٧١هـ، ١٩٥١م، ص ٩، تحقيق احمد امين. وعبدالسلام هارون.

النقد الاوربي ابان عصر النهضة، حيث جعلت العقل المقياس الأول في الحكم على التجربة الادبية من حيث مضمونها وشكلها. ولا نريد ان نبحث الآن عن الدواعي الحضارية (الساسية والفكرية والاجتماعية) لتي دعت الى هذا التوجه العقلي، بل نريد الاشارة الى هذا التشابه بين الاتجاه النقد العربي القديم والاتجاه النقد في عصر النهضة الاوربية.

ويمكنك ان تلحظ هذا التوجه العقلي وضوابطه في حديث المرزوقي عن اكثر من معيار حيث يقول: (فعيار المعنى ان يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب... وعيار الاصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز... وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير... وعيار الاستعارة الذهن والفطنة...) وهكذا فانت مع الفهم والذكاء والتمييز والفطنة والقدير، وهي كلها خاضعة لمراقبة العقل.

وليس هذا وفقا على المعنى فقط، بل شمل الادوات الفنية والخيال كذلك، حيث اشترط في التشبيه بين الشيئين ان يكون اشتراكهما في الصفات اكثر من انفرادهما ليظهر وجه الشبه بلا كلفة. وفي الاستعارة اشترط مناسبة المستعار من للمستعار له. وهذا حد واضح للمدرسة العقلية وضوابطها، اذ لا مجال للغموض والابهام او التوليد المعنوي الذي يعتمد على الايحاء والرمز في العلاقات بين الاشياء. وهذا ما لوحظ على مدرسة المحدثين في العصر العباسي.

وعلى اننا لا يتبغي ان نفهم المقولات النقدية في عمود الشعر على اساس فهمنا للقيم النقدية في المدرسة الكلاسيكية الاوربية، كما فعل الدكتور محمد غنيمي هلال حين فهم كلمة عمر بن الخطاب في تقويم شعر زهير بن ابي سلمى، حيث قال عنه انه (كان لا يمدح الرجل الا بما يكون في الرجال). ويقوم فهم الدكتور هلال على ان كلمة عمر بن الخطاب تشير الى ان زهيرا كان يمدح الرجال بالمعاني العامة التي لا تتعلق بممدوح بذاته، بل هي صفات عامة للجنس الانساني[١] . على ما هو معلوم من خصائص المدرسة الكلاسيكية.

---

(١) النقد الادبي الحديث، دار النهضة مصر، القاهرة، ب ط، ١٩٧٣، ص ١٧٢.

ولكننا نفهم من مقولة عمر هذه على انها تعبير عن عنصر الصدق الذي يلزم الشاعر في نفسه من حيث توفر الصفات التي يذكرها في الممدوح، وليس على اساس ان هذا الممدوح يمثل الصفات الانسانية العامة.

هذا ما يشترك فيه المعنى والخيال من حيث الوضوح والسمات العقلية. وهناك ابواب اخرى لها معايير تصدر عن مفهوم واحد، مثل عيار اللفظ وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى، وعيار التحام اجزاء النظم. هذا المفهوم هو: الطبع والفطرة والاستعمال والدربة. ويرتبط بهذا المفهوم حديثهم عن القافية حيث (يجب ان تكون كالموعود به المنتظر، يتشوفها المعنى بحقه، واللفظ بقسطه)[1] .

وهذه مسألة جوهرية في الاختلاف بين مدرسة عمود الشعر ومدرسة المحدثين الذين تصنعوا وتكلفوا حتى بلغوا حد التمحل والاستحالة. على انه لا ينبغي ان يفهم من كلامنا هذا ان نماذج عمود الشعر تخلو من الصنعة تماما، لانه لا يخلو فن من صنعة، ولكن هناك فرقا بين الصنعة بالدرجة الطبيعية التي تلحظ لدى بعض شعراء الجاهلية وصدر الاسلام (مثل مدرسة اوس بن حجر، وزهير بن ابي سلمى والحطيئة). وبين التصنع والتصنيع الذي وصل اليه الشعر في العصر العباسي، وفيما بعده.

هذ هي الاصول النقدية التي مثلها مصطلح عمود الشعر في النقد العربي القديم. وهي اصول رأي المحدثون من الادباء انها غير ملزمة لهم في كل تفاصيلها. والحق انهم لم يثوروا عليها كلها. بل خرجوا عنها في شيئين اثنين هما: الغلو في البديع. والبعد عن الوضوح بتكلف الاستعارات التي يتولد عنها الغموض في بعض الاحيان.

والذي يبدو لي من معارضة بعض النقاد واللغويين القدامى لاتجاه المحدثين، وخروجهم على خصائص الشعر القديم، ان الحركة التجديدية عند بشار بن برد وابي نواس واضرابهما ارتبطت بموقف اخلاقي وسلوكي يتعارض وقيم المجتمع

---

(١) مقدمة المرزوقي للحماسة، ص ١١.

الاسلامي آنذاك، وكان معظم النقاد واللغويين من الملتزمين بهذه القيم والحفظة عليها. نقول هذا على الرغم من ان الحكم السائد في معظم الدراسات النقدية الحديثة هو ان النقد كان في معظمه نقدا فنيا محضا. ولكن الاستقراء الكامل للآثار النقدية القديمة، يؤكد ان الذوق الادبي والحكم النقدي لم يكونا بعيدين عن تحكيم القيم الاسلامية. ومن اثار هذا التحكيم النفور من اتجاه المحدثين من شعراء المجون والتهتك[1] . على انه من الحق القول بان المحدثين لم يكونوا اسوأ في هذا الخروج على قيم المجتمع، بل ان منهم من هو شديد الالتزام بتلك القيم.

ولقد ظهرت في القرن الرابع الهجري تآليف نقدية هامة من مثل (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر، و (عيار الشعر) لابن طبابا، و (الصناعيتن) لابي هلال العسكري، و(الموازنة) للآمدي، و (الوساطة) للقاضي الجرجاني.

اما في القرن الخامس، فكان (العمدة) لابن رشيق، و (سر الفصاحة) لابن سنان الخفاجي و (اسرار البلاغة) و (دلائل الاعجاز) لعبد القاهر الجرجاني.

ولم يكن الهدف من هذا الفصل الاحاطة بهذه التآليف ومناهجها، لان الطالب قد احاط بشيء منها في سنى دراسته السابقة، وانما اردنا ان نضع النقد الحديث في سياقه التاريخي، فتحدثنا عن تاريخه لدى الاوربيين وتاريخه لدى العرب. من المعلوم ان بعض الاتجاهات النقدية العربية الحديثة قامت في الاساس على منهج النقاد العرب ونسجت على منوالهم، وهذا ما سوف نجده لدى الشيخ حسين المرصفي في كتابه (الوسيلة الادبية)، ثم بدا واضحا بعد ذلك لدى مصطفى صادق الرافعي. ولهذا كان الحديث عن الملامح العامة للنقد القديم ممهدا لفهم الجديد من النقد في العصر الحديث. ومن المعلوم ان اتجاهات النقد بقيت موصولة بتراثنا النقدي القديم على الرغم من كل المؤثرات الاجنبية، والمذاهب النقدية الحديثة التي لونت نتاجنا النقدي، وطبعته بطوابع معينة.

---

(١) مقدمة لنظرية الأدب الاسلامي، د. عبدالباسط بدر، دار المنارة، جدة، السعودية، ط١، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م، ص ١١١.

الفصل السادس

نشأة النقد الأدبي العربي الحديث

في التفكير الأدبي والنقدي الحديث:

في العصر الحديث الذي هو وليد الصراع والغلبة والاستعمارية الاوربية، كان هناك احساس عام لدى علماء العرب والمسلمين وادبائهم بضرورة العودة الى النبع التراثي القديم، والاستقاء منه في مواجهة المد الاوربي في الفكر والثقافة والأدب. فكانت العودة الى القرآن الكريم وعلومه، كما كانت العودة الى كتب الادب والنقد القديم. وقد ترجم هذا الاحساس عمليا من خلال الاتجاهات السياسية والحركات الاصلاحية، والتوجه الأدبي العام، فكانت العودة الى التراث احدى الدعائم الاساسية للنهضة الادبية بلا خلاف.

فعلى المستوى الشعري كان محمود سامي البارودي مثلا واضحا لتمثل التراث العربي القديم في ادبه، حتى صار علما بارزا لهذا الاتجاه. فلقد قلد جيل بأكمله، وكان اثره في الاتجاه النقدي واضحا كذلك، كما يظهر في كتاب (الوسيلة الادبية) للشيخ حسين المرصفي. يقول الدكتور محمد حسين هيكل (ولما كانت الحركة الفكرية قد بدأت تأخذ بكثير مما في الغرب من معارف، فقد نهضت حركة فكرية شرقية تحيي القديم من الادب والتفكير العربي، وتعمل لبيان ان العرب في الماضي لم يكونوا اقل من الغربيين اليوم شأنا، وان ادبهم كان في كثير من الاحيان ارقى من الاداب الغربية)(١).

أي ان القضية كانت قضية تحد يعود فيها كل طرف الى ما يمتلك من سلاح. فسلاح اوربا قوتها العسكرية وعلومها المعاصرة، وسلاح المسلمين كان الدفاع

---

* نشر هذا الفصل تحت عنوان (بين الاحيائية والوجدانية في النقد الادبي الحديث) في مجلة جامعة سبها، العدد الاول ١٩٩٤، مع بعض الاضافات. تنظر فقرة (في التفكير الادبي والنقدي).

(١) تطور النقد والتفكير الادبي الحديث، د. حلمي علي مرزوق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٢، ب ط، ص ٥٠-٥١.

والعودة الى الدين والثقافة العربية المتصلة به من علوم واداب، لأنها تشكل حصنا منيعا امام الاختراق الاوربي لثقافة انسان المنطقة العربية والاسلامية.

ونلاحظ هذه العودة الى التراث من خلال الأثر القرآني في كثير من النماذج الادبية شعرا وخطابة ومقالة، بالاضافة الى اثر التراث الشعري والنثري القديم. وسنلاحظ اثر هذا في اكثر من ناقد ولغوي ممن سنتعرض الى جهودهم النقدية كالمويلحي والرافعي ممن الموا الماما واسعاً بالثقافة الاسلامية شريعةً وفكراً وادباً ولغة.

وقد كان للمؤسسات الاسلامية العريقة اثر بارز في هذا الاتجاه، خاصة الازهر في مصر، والزيتونة في تونس، والقرويين في المغرب، والنجف في العراق، حيث كانت هذه المؤسسات تساهم بعناية في احياء التراث العلمي والادبي، وتجعله فاعلا في نفوس طلابها وروادها.

وكان قبالة هذا الاتجاه اتجاه آخر اغرم بالحضارة الاوربية وبرموزها وآثارها الثقافية والأدبية. وسنلاحظ اثر هذا في كثير من النقد الذي سنطلع على نظرياته.

والحديث عن الظروف السياسية التي ساعدت على تقوية هذا الاتجاه تحتاج الى بسط وتحليل، وليس هذا ميدانه، ولكننا نكتفي بالقول بأن التعليم الذي كان الاحتلال الاوربي يشرف عليه ويخضعه لسياسته التغريبية التي ساهمت في خلق اجيال لا تعرف من حضارة امتها شيئاً، بل انها نشأت في ذهنها ان المسلمين والعرب لم يقدموا للحضارة الانسانية ما يشرفهم، وان العالم مدين لاوربا وحدها.

ولقد ساهم الادباء الشاميون (من سوريا ولبنان) في اغراء الادباء للسير وراء المنهج الاوربي في الادب والحياة، لما كان يربط هؤلاء، او بعضهم، باوربا من روابط تاريخية ودينية، خاصة عندما استقر بعض منهم في مصر، وهيا له الاحتلال الانجليزي المنابر الصحفية والثقافية، بالاضافة الى نشاطاتهم في المهاجر الاوربية والامريكية التي كان اثرها يصل الى المشرق من خلال الصحف والمجلات التي كانت تطبع في تلك المهاجر.

ومن مظاهر التأثير بثقافات الغرب تلك المناهج العلمية والفلسفية التي شاع الحديث عنها في الصحافة والمطبوع من الكتب التي كان لها اثر بارز في الدراسات الادبية، والنقد الادبي، كما سنلاحظ في فصلي (المذاهب الادبية)، و (ومناهج النقد الادبي) ولقد ساهمت الجامعات الحديثة التي نشأت، وهي تتسابق في تقليد الاوربيين، هذا اذا علمنا ان كثيرا من اساتذة تلك الجامعات كانوا من المستشرقين الذين كانوا امناء على نشر اسس المناهج الاوربية في التفكير والبحث. يقول الدكتور طه حسين في معرض اطرائه لهذه المناهج الجديدة التي اصطنعها الاساتذة المستشرقون في الجامعات المصرية التي انشئت عام ١٩٠٨: (واذا الباحث في تاريخ الادب ليس عليه ان يتقن علوم اللغة وادابها فحسب، بل لا بد ان يلم الماما بعلوم الفلسفة والدين، ولا بد له ان يدرس التاريخ وتقويم البلدان درسا مفصلا، واذا الباحث في تاريخ الاداب لا يكفيه من درس اللغة حسن البحث عما في القاموس واللسان، وما في المخصص والمحكم، وما في التكملة والعباب، بل لا بد له، مع ذلك، من ان يدرس اصول اللغة القديمة ومصادرها الاولى، واذا الباحث عن تاريخ الاداب لا بد له من ان يدرس علم النفس للافراد والجماعات، اذا اراد ان يتقن الفهم لما ترك الكاتب او الشاعر من الاثار...)[1].

المرحلة الاحيائية:

الحق ان المرحلة التي سبقت الاحتلال الاوربي كانت مرحلة ضعف لاسباب كثيرة، ولا نقول هذا جريا وراء الاتجاه الغربي الذي اشاعه الاوربيون لتسويغ احتلالهم وغزوهم، واعطاء هذا الاحتلال والغزو صورة المخلص والمنقذ والباعث الى الحضارة والتمدن.

وهذا العصر عصر ضعف ليس قياسا على الحياة الاوربية، ولكن قياسا على العصور الزاهرة في الحضارة العربية. ففي المجال النقدي الذي هو مجال حديثنا هذا، نجد البون شاسعا بين النقد الادبي في القرن الرابع الهجري، مثلا، والنقد في

---

(١) تجديد ذكرى ابي العلاء، دار المعارف بمصر،ط٣، ١٩٨٧، ص٦.

القرون المتأخرة، حيث تحول هذا النقد الى قوالب بلاغية جامدة جنى عليها المنطق والفلسفة كما هو معروف عن السكاكي ومدرسته. وليس هذا مجال المقارنة بين المرحلتين، والتوسع في ذكر خصائصهما.

واذا كان الاستعمار شرا كله وكارثة كبيرة قضت على تفرد الامة الاسلامية والعربية وخصوصياتها الحضارية، فإن له ميزة واحدة- ان صح هذا- وهي انه نبه الامة الى العودة الى اصولها الحضارية في ميادين الحياة كافة: الدين والفكر والادب والنقد. فكان اول ملامح البعث النقدي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهو العودة الى التراث اللغوي والادبي والنقدي في عصور الازدهار العربي. نجد هذا في محاولة بلوغ ما بلغه الاقدمون، والبناء على الاسس التي بنوا عليها، ثم تجاوزها الى الابداع والتجديد.

وفي الميدان الابداعي كان محمود سامي البارودي نموذجا عاليا لهذه النهضة التي عادت بالادب العربي الى عصور تفوقه، وخلصته من المماحكات اللفظية والزخارف البديعية والترهات المضونية، فاصبحنا امام نماذج شعرية تقف بموازاة المتنبي والبحتري وابن الرومي. وفي مجال التنظير النقدي نرى البارودي يتعمق التراث النقدي القديم، كما ظهرت في مقدمته لديوانه، ويثير جوانب لم يكن النقد القديم يعنى بها كثيرا مثل اثر الفكر والصدق والتجربة[1].

ربما كانت الشخصية النقدية الهامة في عصر البعث النقدي هي شخصية الشيخ حسين المرصفي، ذلك الرجل الازهري الذي ارتفع به جهده الى ان تولى تدريس الادب في الازهر ثم دار العلوم. وكان حصيلة ذلك التدريس كتابه القيم (الوسيلة الادبية) الذي كان مدرسة تتلمذ عليها رجال الادب والنقد في اواخر القرن التاسع عشر بمصر خاصة.

وكان من ميزة (الوسيلة الادبية) انها اغفلت الطرق العقيمة التي كانت سائدة

---

(١) مقدمة ديوان البارودي، دار المعارف، مصر ١٩٧١، ب ط، حـ١، ص٧. تحقيق علي الجارم، ومحمد شفيق معروف.

في مرحلة (الضعف) التي كانت توجه الادباء الى المجالات اللغوية والنحوية والعروضية، وهي الدراسة التي عجزت عن ان تنتج ادباء مبدعين في ذلك العصر، فكانت وجهة (الوسيلة) الى دراسة الادب العربي القديم والدعوة الى حفظه وتمثله ثم النسج على منواله. وبما ان شعر البارودي ونثر عبدالله فكري، كانا احياء للادب وسيرا على نهجه، فقد اشاد المرصفي بهما، وذكر كثيرا من النماذج لهما، ودعا الادباء الى احتذائهما نموذجا للابداع[١].

وهذا المنهج في تأمل النصوص الادبية وترسم طرائقها في صياغة التراكيب، وتمثل البناء حتى يترسخ في النفس وينطبع بها الذوق، وهو الذي انتج لنا جيل الشعراء الرواد من امثال شوقي وحافظ واسماعيل صبري ومحمد عبدالمطلب والكاشف وغيرهم.

لقد ساير المرصفي طرائق النقد الادبي في عصور ازدهاره، تلك الطرائق التي اعتاد النقد على تسميتها بـ (عمود الشعر) في ابوابه السبعة التي لخصها المرزوقي في مقدمته لحماسة ابي تمام، والتي نجد سماتها في آثار النقد العربي القديم في نظرته الى اللغة الشعرية والخيال الشعري، والمعاني الشعرية[٢].

وتبرز شخصية المرصفي ونظرته الخاصة للشعر في كثير من مواضع الكتاب، خاصة فيما يتعلق بتعريف الشعر واعتراضه على تعريف القدامى القائل بانه كلام موزون مقفى، ومخالفته ابن خلدون في رفضه لشعر المتنبي وابي العلاء، لانهما، في رأيه، لا يصطنعان المنهج العربي القديم في التراكيب وطبيعة المعاني. في حين ان المرصفي يرى ان طرائق التعبير الشعري ليست واحدة لدى العرب في الازمان كلها[٣].

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، ب ط، ب ت، ص١٨.

(٢) انظر فصل

(٣) عباس العقاد ناقدا، دار الشعب، القاهرة ط١، ١٣٨٥هـ، ١٩٦٦م، ص٣٣.

والذي يلاحظ على النقد الذي يوجه الى مدرسة الاحياء النقدي هذه هو جعلها في موازاة النقد الاوربي الحديث، وتقويمها على هذا الاساس، وهو تقويم باطل، لانه لا يراعي الفترة الزمنية والمرحلة الحضارية بين اوربا التي مرت عليها اربعة قرون من استثمار المنجزات العلمية والفكرية الحديثة، وبين نهضة امة لم يسمح لها الاحتلال الاجنبي ان تبني ذاتها بمعزل عن تأثيراته. والحق انه لا غبار على هذه العودة الى التراث النقدي القديم واستلهامه. فالاوربيون انفسهم في نهضتهم في القرن الرابع عشر والخامس عشر قد عادوا الى الحضارة اليونانية، واستلهموا آثارها في الفلسفة والآداب كما هو معلوم في خصائص الاتجاه الكلاسيكي الاوربي.

ولعل من الغريب ان تقرأ رأيا لناقد عربي معاصر ينعى على من يسمي هذه الجهود الفكرية والنقدية بـ (النهضة) لأن النهضة الحقيقية في رأيه هي التخلي عن التراث، وكل ما يمس البناء الحضاري القديم، والتطلع الى الجديد القادم عبر البوابة الاوربية، وما عدا هذا، فلا يسمى نهضة.!![1].

ارهاصات التجديد:

ليس من الامور المألوفة ان يتغير النظر الى الظواهر الادبية والنقدية بين عشية وضحاها، بل لا بد من التدرج في هذا التغير سواء اكان هذا التغير ناتجا عن ظروف محلية، او متأثرا بتيارات اجنبية. وقد كان الأمر كذلك بالنسبة للتفكير الادبي والنقدي عندنا في هذه المرحلة من العصر الحديث ، مرحلة الاحتكاك بالثقافات الغربية. فكانت معظم الآراء الجديدة تصدر عن ادباء كانوا على حظ وافر من الثقافة الاوربية التي اتيحت لهم من خلال الاتصال المباشر او غير المباشر، بل تستطيع القول ان اغلب هؤلاء النقاد من نصارى الشام ممن تربطهم باوربا رابطة الدين والولاء والثقافة. وسيظهر هذا من خلال اسماء النقاد الذين سنعرض لبعض ارائهم، على ان نلاحظ هاتين الملاحظتين:

---

(١) الثابت والمتحول، علي احمد سعيد، (ادونيس)، دار العودة، بيروت،ط١ ١٩٧٤، حـ١،ص١٢.

١- ليست هذه الاراء الجديدة وقفا على هؤلاء الادبــاء النصــارى بـل كـان يشـاركهم ادباء ونقاد مسلمون تلقوا الثقافة الغربية مثلهم، او عبروا عن احاسيس الانبهـار والاعجاب بتلك الحضارة في ذلك الوقت.

٢- لا نعني بهذا ان تلك الآراء كلا على غير صواب، ولكننا نسـجل حقيقـة واقعـة، وهي ان تلك الآراء كانت بتأثير من الاتصال بالآداب الغربية.

ومن تلك الآراء التي كانت تحسب جريئة في القرن الماضي وربما في بدايـات هذا القرن، الحديث عن القافية في الشعر العربي، وتعويقها لانطلاقة الشاعر، الامـر الذي لا نجد مثله في الشعر الاوربي. وهذا ما نبهـه اليـة احمـد فـارس الشـدياق فـي كتابه (الساق على الساق فيما هو الفاريـاق) الـذي طبـع للمـرة الاولـى ببـاريس عـام ١٨٥٥، وذكر فيه نموذجا شعريا من نظمه ينحو فيه هذا المنحى الغربي فيمـا سـمى بعد ذلك بالشعر المرسل الذي دعا اليه الشاعر العراقي جميل صدقـي الزهـاوي فـي بدايات القرن العشرين، وتبنته بعض المدارس الشعرية في العقود التي تلت[١].

وحيـن قـام سـليمان البسـتاني بترجمـة الاليـلاذه الـى العربيـة اعترضتـه هـذه الصعوبة. فكيف يتسنى له ان يترجم قصيـدة تزيـد علـى التسـعة الاف بيـت بقصيـدة ذات قافية واحدة. وكان هذا مجال القافية في الشعر العربي في مقدمة الالياذة[٢].

ومن المغامز التي كانت مجالا للتعريض بالشعر العربي من لـدن هـؤلاء النقـاد مسألة الوحدة العضوية، او حتى الموضوعية التي قيل ان الشعر العربي يفتقد اليهـا اذا قيس بالشعر الاوربي. وقد كان الحديث عن هذه القضية خالطه كثير مـن الوهـم والتعميم، فلم يكن الشعر العربي في عصوره كلها يخلو من هذه الوحدة، وكان منـاط الامر كله هو المقياس الاوربـي الـذي كـانوا يلحـدون اليـه، ولا يلتفتـون الـى غيـره،

---

(١) الساق على الساق فيما هو الفارياق، احمد فارس الشـدياق، دار مكتبـة الحيـاه، بـيروت، ب ط، ب ت-ص٣٩٥.

(٢) عباس العقاد ناقدا، ص ٥٣-٥٣.

ولكن هل من الصحيح ان يقاس رقي الأدب في امة من الامم برقي الادب في امة اخرى؟[1]. اللهم الا اذا كان هذا القياس في اجواء الانبهار والغزو الفكري والاوربي.

وكان من جملة النقاد الذين غمزوا الادب العربي بخلوه من وحدة الموضوع الاديب اللبناني مطران خليل مطران الذي يعد حلقة الوصل بين جيلين من الشعراء، الجيل الكلاسيكي والجيل الرومانسي وذلك حين تحدث عن التنافر بين موضوعات القصيدة العربية القديمة الى درجة لا تسيء الى ذهن القارئ، ولا تتركه يخرج بوحدة الانطباع والاثر. ومثله كان قد فعل نجيب الحداد في الاشارة الى هذا العيب في الشعر العربي[2].

على ان سهام الهجوم على الشعر العربي لم تقف عند هذه الاشارات بل تجاوزتها الى الحديث عن موضوع المديح في هذا الشعر، وهو موضوع كثيرا ما يبتعد فيه الشاعر عن ذاته، ويجانب معه الصدق والانفعال. ثم ان مادة هذا الهجوم كانت تتركز على قضية التقليد لدى شعراء العصور المتأخرة مما جعل الشعر في هذه العصور تكرارا لما سبقه، وابعده عن ان يضيف جديدا الى ما انتجته عصور الازدهار.

وخلاصة القول ان هذه الارهاصات كانت واقعة تحت تأثير الاعجاب بالادب الاوربي، وهو اعجاب فقدت معه حاسة التمييز في النظر، واصحبت معه الدعوة الى ما لدى الامة العربية من قبيل الدعوة الى المحال، كما عبر الشاعر حافظ ابراهيم، لأن القلوب والابصار متوجهة معا الى (ريح الشمال) الاوربي كما قال:

---

(١) التيارات المعاصرة في النقد الادبي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٣٨٢، ١٩٦٣، ص٤١.

(٢) النقد الادبي المعاصر في الربع الاول من القرن العشرين، د. اسحق موسى الحسين، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ط١، ١٩٦٧، ص١٥.

آن يا شعر ان تفك قيـــــودا   قيدتنا بها دعاة المحـــــال

فارفعوا هذه الكمائم عنـــــــا   ودعونا نشم (ريح الشمال)(1).

على انه من الضروري التأكيد على ان هذه المرحلة الارهاصية لم يكـن التيـار الغالب فيها هو التيـار المتـأثر بـالآداب الاوربيـة وحدهـا، بـل رافقـه تيـار حـاول ان يوازن بين الادب العربـي وظروفـه، وبيـن الادب الاوربـي والظـروف التـي انتجتـه دون ان يكون احدهما بالضرورة خاضعا للاخـر. وكـان هـذا التيـار شـديد الارتبـاط بالتراث الديني والفكري والادبي مع اطلاع ووعي بما لـدى الاوربيين مـن مذاهـب وتيارات.

مدارس الديوان والتيار الرومانسي:

للتيار الرومانسي في اوربا اصول ايدلوجية تمتد بجذورها الى عصر النهضـة، ثـم وجـدت ترجمتهـا العمليـة فـي الثـورة الفرنسـية ومبادئهـا فــي الحريـة والآخـاء والمساواة. وخلاصة هذا التوجه يمكن حصرها بالنزعـة (الليبراليـة) التـي اصبحـت القاعدة العامة للحياة الاوربية السياسية والاقتصادية والاجتماعية، والشعار المعروف لهذه الليبرالية هو (دعه يعمل، دعه يمر)(2).

وما من شك في ان الظروف التي مرت بها اوربا في العصـر الحديـث، وادت الى هذه التغيرات الكبيرة في التصورات والافعال هي الظروف تختلف اختلافا حادا عن الظروف التي كانت تحيط بالعالم الاسلامي في هذا العصر. ومعلوم ان المذاهب الادبية والتيارات الادبية هي وليدة تلك التغيرات فـي اوربـا ونتـاج للاسـس الفلسـفية والفكرية فيها. وعليه فان الطابع الادبي والنقدي فـي العـالم العربـي والاسـلامي هـو انعكاس للظروف العامة في هذا العالم ايضا.

---

(1) ديوان حافظ ابراهيم، دار العودة بيروت، ب ط، ب ت،حـ1، ص58.

(2) محاضرات في نظرية الادب، د. شكري عزيز الماضي، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984 ص 37.

اما ان تظهر تيارات مشابهة للتيارات الاوربية في الادب والفكر عن طريق المصادفة، فهذا ما لا يرضاه البحث العلمي، اذا ما فهمنا من التشابه هنا على انه ظهور المذهب الادبي نفسه، وبأسسه الفكرية وتطبيقاته الادبية، ليس مجرد التشابه في الخطوط العامة.

والذي يتفق عليه دارسو الادب ونقاده ان انتقال المذاهب الادبية الاوربية الى الادب العربي كانت نتيجة للتأثر المباشر بالاداب الاوربية المتنوعة، خاصة في مرحلة الاحتكاك والتفاعل، او قل الصراع الحضاري في العصر الحديث.

اما لماذا تم اختيار مذهب دون مذهب في هذه المرحلة، او تلك فيرجع الى ظروف سياسية ونفسية وثقافية تتمثل بالاطلاع المباشر على الادب الانجليزي والفرنسي والتأثير بالاتجاه الوجداني منه في اجواء الاحباط والفشل السياسي التي كان يمر بها العالم العربي تحت وطأة الاحتلال او مخلفاته في مرحلة الدويلات المستقلة شكليا.

مهما يكن فإن الصورة الواضحة المعالم للتأثر بالاتجاه الرومانسي في المجال النقدي كانت على يد مدرسة (الديوان). والديوان هو عنوان الكتاب الذي اصدره عباس محمود العقاد والمازني عام ١٩٢١. وقد ظهر منه جزءان في ذلك العام، ولم تظهر الاجزاء الثمانية الباقية التي وعد بها.

وقد اثارت هذه المدرسة قضايا نقدية هامة لم تكن مألوفة في اجواء النقد العربي في ذلك الحين. وكانت -باعتراف اصحابها- وليدة الاطلاع على المدرسة الانجليزية في النقد، وعلى نتاج واحد من اعلامها البارزين (هازلت). ويؤكد العقاد نفيه لأي اثر من آثار الجيل النقدي او الشعري السابق، فيعلن انتماءه الى هذه المدرسة (الهازلتيه) بقوة ووضوح، وان كان في الوقت نفسه ينفي ان تكون مدرسته مقلدة تقليدا اعمى، بل كانت تختار من النماذج ما يتجاوب وميولها،[1].

---

(١) عباس العقاد ناقدا، ص ١٣٧.

على ان من الجدير بالاشارة الى ان الرومانسية كانت قد لفظها الادب الاوروبي قبل انتهاء القرن التاسع عشر، واستحدثت تيارات ومذاهب في النصف الثاني من ذلك القرن، بينما تلقفها الادب العربي في بدايات القرن العشرين نظرا الى تجاوبها مع الظروف النفسية التي كان يمر بها، كما المحنا.

ويمكننا ان نجمل الخطوط العامة لمفاهيم هذه المدرسة في النقد في النقاط التالية:

اولا:

الانبهار والاعجاب الشديد بالاداب الاوربية. وقد عبر عن هذا الاستاذ العقاد بوضوح حين قال: (وان المرء ليزهى بآدميته حين يلقى بنفسه في غبار الاداب الغربية، وتجيش اعماق ضميره بتدافع تياراتها، وتعارض مهابها ومتجهاتها، وتجاوب اصدائها واصواتها[1].

ثانيا:

العنف والتجريح برموز المدرسة الادبية السابقة امثال شوقي وحافظ والمنفلوطي. وهو عنف تغيب معه الموضوعية، وتغيب معه المقاييس العلمية التي تربط بين الادب وظروفه ومرحلته التاريخية. فقد اطلق العقاد لقلمه العنان في السخرية والهزء بادب شوقي والحرص على اظهار معايبه ومواضع اخفاقه، وتولى المازني مهمة هدم اية مزية في شعر حافظ ونثر المنفلوطي.

ثالثا:

لفتت هذه المدرسة الاهتمام الى الصلة بين الفكر والادب من جهة وبين الادب وشخصية منشئه من جهة اخرى، وخلصت الادب العربي من ايثار الثقافة اللغوية التي يفترض ان لا تكون على حساب الثقافة الانسانية العامة.

---

(١) النقد الادبي المعاصر في الربع الاول من القرن العشرين، ص٨٧.

رابعا:

غذت الاجواء الدبية بمفاهيم جديدة ذات اثر ايجابي في الغالب، أو سلبي في بعض الحالات، ومن هذه المفاهيم: العاطفة، والخيال، والوحدة العضوية. وسوف نتناول بالدراسة هذه المفاهيم بشيء من الايجاز.

العاطفة:

يعود طغيان الاتجاه الرومانسي في الآداب الاوربية الى طماح النزعة الفردية التي نمت في ظل النظم الديمقراطية التي عصفت بالنظم الاستبدادية السابقة، كما اشرنا. وقد وجدت من ينظر لهذا الاتجاه الادبي تنظيرا فلسفيا، كما تبدى ذلك في فكر كل من (كانت) و (هيكل)، اللذين عدا العالم الموضوعي الخارجي نتاجا للذات او الوعي الانساني، وبما ان الذوات الانسانية مختلفة، فان كلا منها يخلق عالمه الخاص. ولذلك، فلا بد ان يقدم الشعور والوجدان على العقل والخبرة[1].

وقد تمثل هذه المفاهيم شعراء اوربيون موهوبون، وخلقوا لها معادلها الفني حتى غدت اتجاها عاما في اوروبا في النصف الاول من القرن التاسع عشر. وحين تم اتصالنا بالحضارة الاوربية اعجب ادباؤنا ونقادنا بهذا الاتجاه، فوجدنا المفاهيم ذاتها لدى العقاد وشكري والمازني، وهم رواد هذا الاتجاه في النقد العربي الحديث. ولسنا هنا بصدد المقارنة بين اراء هؤلاء النقاد والمصادر الاصلية الاوربية لها، بل نقول ان من هذه الاراء ما كان نقلا حرفيا لا مزية فيه ولا ابداع، ومنها ما كان صادرا عن خصوصية في الفهم مرتبطة بطبيعة ادبنا وظروفنا.

ومن ذلك تأكيد العقاد على اهمية العاطفة والفكر معا في النتاج الادبي حيث يتعانقان ويتحدان من خلال الصورة الحسية التي يولدانها. وقد شاعت كلمة العقاد آنذاك، وهي ان الشاعر يجب ان يحس حين يفكر، وان يفكر حين يحس[2]. وفي هذا

---

(١) محاضرات في نظرية الادب، ص٣٩.

(٢) عباس العقاد ناقدا ص٢٦٧.

تقويم للاتجاه الرومانسي في الادب الاوربي الذي كان فيه طغيان العاطفة لا حد لـه، حتى قال احد رواد الرومانسية، الشاعر الانجليزي (وردزوث) بأن الشعر فيض تلقائي للعواطف[1].

وقد حاولت هذه المدرسة ان تقوم كثيرا من المفاهيم التي كانت سائدة عن العاطفة. فمن اراء عبدالرحمن شكري ان العاطفة ليست بابا جديدا من ابواب الشعر، كما كان يتوهم، بل هي مندرجة في كل قول شعري وكل تجربة شعرية، وليست وقفا على اغراض معلومة، كما انها لا تعني البكاء والنحيب[2]. انها الانفعال بالحياة سواء أكان موضوع الشاعر غزلا او وصفا او موقفا اجتماعيا او سياسيا.

وفي رأينا انه لا اعتراض على هذا الاتجاه في الادب والنقد بشكل عام، لانه تعبير عن جانب اصيل في النفس الانسانية. ولكن الاعتراض يكون في الغلو في نسبة العاطفة ازاء النسب الاخرى المكونة للعمل الادبي من عقل وحس وتجربة وفكر، كما يكون على حالة الانزواء والهروب في الحياة ومشكلاتها والتغني باجواء الوهم واليأس واستعذاب الالم. وهذا ما حدث في كثير من النماذج الشعرية لهذه المدرسة.

الخيال:

تتابعت النظريات في فهم الخيال وتفسيره في النقد والادب الاوربي. ومن هذه النظريات الهامة نظرية الشاعر والناقد الانجليزي الرومانسي كوليردج (١٧٧٢-١٨٣٤). هذه النظرية التي تلاقفها كل من شكري والعقاد في غمرة اطلاعهم على النقد الانجليزي وعرضا عليها الشعر العربي القديم والحديث، وتناولا بالنقد والتحليل كثيرا من الشعراء العرب، وقد شاركهما المازني ابان فترة الوئام والاتفاق بين

(١) محاضرات في نظرية الادب، ص٤١.

(٢) النقد والنقاد المعاصرون، ص٥٦.

هؤلاء الرواد الثلاثة.

وتعد توجيهات شكري في مجال الربط بين التشبيه والجانب النفسي ذات اهمية في اغناء النقد آنذاك. وقد ظلت اثار هذه التوجيهات حية حتى وقتنا الحاضر. يقول شكري في ايضاح وظيفة النسبية: "ان الوصف الذي استخدم التشبيه من اجله لا يطلب لذاته، وانما يطلب لعلاقة الشيء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الانسان. فكلما كان الشيء الموصوف ألصق بالنفس، واقرب الى العقل، كان حقيقا بالوصف...)[1]. وهو بهذا يرفض ما يسميه بالوصف الميكانيكي الذي يصف الظواهر المادية للاشياء دونما اية علاقة لها بالنفس الانسانية وعاطفتها.

وعن هذا الفهم صدر العقاد في هجومه على شوقي وبيان خلل بعض تشبيهاته وصوره، حيث قال في الجزء الاول من (الديوان): (فاعلم ايها الشاعر العظيم ان الشاعر من يشعر بجوهر الاشياء، لا من يعددها ويحصي الوانها واشكالها، وان ليست مزية الشاعر ان يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وانما مزيته ان يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به. وليس هم الناس من القصيد ان يتسابقوا في اشواط البصر والسمع، وانما همهم ان يتعاطفوا ويودع احسهم واطبعهم في نفس اخوانه زبدة ما رآه وسمعه وخلاصة ما استطابه او كرهه. واذا كان وكدك من التشبيه ان تذكر شيئا احمر ثم تذكر شيئين او اشياء مثله في الاحمرار، ما زدت ان ما ذكرت اربعة او خمسة اشياء حمراء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه ان تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك... وانما ابتدع التشبيه لنقل الشعور بهذه الاشكال والالوان من نفس الى نفس)[2]. وبهذا المقياس، مقياس ارتباط التصوير بالمشاعر وصدقها يجود الشعر، وترتفع قيمة الشاعر من وجهة نظر اصحاب المدرسة الرومانسية. وهو قياس نوافقهم عليه، اذ به نستطيع ان نميز كثيرا من اشعار اللعب اللفظي والاستحالات التصويرية التي تعبر عن حدة في

---

(١) المصدر السابق، ص٦٧

(٢) النقد الادبي المعاصر، ص٨٨.

الذكاء، ولكنها لا تعبر عن صدق في الاحساس وتصوير للحقيقة ذاتها عبر ادوات الاحساس.

وما من شك ان شكري والعقاد قد اطلعا على تفريق (كوليردج) بين الخيال والوهم، الخيال باعتباره قوة خالقة موحدة تعتمد على العقل والادراك عبر تيار المشاعر والعواطف، بينما الوهم جمع بين جزيئات متنافرة لا رباط بينها[1]. ولا تدل على قوة الذاكرة والذكاء لدى الشاعر بعيدا عن قوة الخلق المؤثرة في النفس الانسانية.

قلنا ان هذا التوجه في فهم الخيال والتصوير في الشعر وارتباطه بذات المبدع ومشاعره، كان ذا اثر طيب في النقد لو لا ما رافقه من تحامل واغراض شخصية او ما رافقه من استهانة بالتراث ورميه بالقصور دون البحث الجاد عن مكامن الابداع في عصوره المختلفة. وقد اشرنا الى ان هذه الاستهانة مصدرها الانبهار باداب الغرب ومحاولة السير بأدبنا على منهجها.

الوحدة العضوية في القصيدة:

كنا اشرنا في الصفحات السابقة الى آراء بعض النقاد في وحدة القصيدة العربية القديمة، ونود ان نذكر هنا ان تلك الاراء كانت تتحدث عن تعدد الاغراض في القصيدة الواحدة، وكانت تعده عيبا من عيوب الشعر القديم، وكانت تتحدث عن وحدة الموضوع. ولم تذكر شيئا عما سمي فيما بعد بـ (الوحدة العضوية) في القصيدة. هذه الوحدة التي تعرضت لها المدرسة الوجدانية بشيء من التفصيل والفهم الجديد. وهو الفهم المأخوذ عن المدرسة الرومانسية الانجليزية، وبالاخص عند (كوليردج).

وهذا الفهم، بشكل عام، ينبني على ما تم من تطور في علم الاحياء، فالقصيدة عند العقاد (كالجسم الحي يقوم كل جزء منها مقام جهاز من اجهزته ولا يغنى غنه

---

(١) محاضرات في نظرية الادب، ص٤٥.

غيره في موضعه، الا كما تغنى العين او القدم عن الكف. او القلب عن المعدة)[1]. وبناء على ذلك، فالقصيدة التي تفتقد الوحدة العضوية كالاعضاء التي لا تنتمي الى الجسد الواحد، ولا يربطها رباط الحياة الذي هو سر من اسرار الكائن الحي.

اننا ننظر الى الاشياء، على انها كل موحد، ثم بعد ذلك، نتعرف على اجزاء ذلك الشيء الموحد، أي اننا نفهم الكل قبل الجزء. كما تقرره الابحاث النفسية والتربوية. فانت تنظر الى هيئة الشجرة، فتفهم انها ذلك الكيان الحيوي الكامل، ثم يتفرع فهمك الى اجزائها من جذع واغصان وجذور، ما يتم بين تلك الاجزاء من عمليات عضوية كالتغذية والضوء والنتح.

هذه المفاهيم عن التركيب العضوي في الكائنات الحية ينبغي ان تلقى ظلالها على تركيب اجزاء القصيدة، بل ينبغي ان تكون لقصيدة ذاتها كائنا حيا متناميا متكاملا، كما جاء في دعوة العقاد.

ويعتمد هذا الفهم للوحدة العضوية ايضا على الهندسة الموسيقية والرسم، اذ تكون القصيدة كالبناء المتناسق، او اللحن المنسجم، او الصورة المآلفة باجزائها والوانها وظلالها وايحاءاتها. وهذا ما نجده في الدراسات التطبيقية للمدرسة الانجليزية الرومانسية ومدرسة الديوان العربية كذلك، مع شيء من التحفظ.

على اننا نرى ان هذا التوجه في فهم الوحدة العضوية للقصيدة يبدو طريفا ومفيدا في التعامل مع العمل الشعري من الناحية النظرية، ولكننا من الناحية العملية الاستقرائية للشعر العالمي والشعر العربي، نجد ان هذه الوحدة من الصعب ان تتوفر بالشكل الذي نفهمه عن وحدة الكائن العضوي الحي. فالشعر الانجليزي الذي هاجمه (كوليردج) كان يخلو من الوحدة العضوية على النحو الذي فهمه هو، بل انه هاجم زميله الشاعر الرومانسي (وردزورث) الذي اشترك معه في الدعوة الى المذهب الرومانسي الجديد آنذاك، اذ عاب عليه تنقله المفاجئ بين حالات مختلفة من

---

(١) عباس العقاد ناقدا، ص٤١٠.

المشاعر غير المتشابهة. وما زال الناس الى اليوم في انجلترا يتحدثون عن (بيت القصيد) الذي هو عبارة عن عالم مختصر من المشاعر والاحاسيس التي لا تستطيع تكثيفها الا الموهبة الفذة[1].

وقد اختلف نقادنا اختلافا شديدا حول فهم هذه الوحدة ولربط بينها وبين علوم الاحياء. فهذا محمود امين العالم، وعبدالعظيم انيس، يهاجمان العقاد، ويقولان انه لم يفهم من الوحدة العضوية في القصيدة الا كما كان يفهمه النقاد القدامى من وحدة الموضوع، على الرغم من ان الرجل ناء بعبء التأسيس لفهم هذه القضية النقدية، وفصل الحديث عنها تفصيلا، ثم اتى بعدهما الاستاذ عبداللطيف السحرتي واعطى تصورا خاصا في فهم هذه الوحدة[2].

على انه من الضروري ان نقرر هنا ان هذه الوحدة التي فهمت على النحو الذي يفهم من علوم الاحياء لم تتوفر في الشعر العالمي في أي عصر من العصور. ولهذا فمطالبة الشعر العربي القديم بضرورة توفرها في نماذجه، فيها ظلم وتعسف، واخضاع لاحكام ومقاييس لم تتوفر في الشعر الاوربي نفسه، وهو الشعر الذي كان قدوة للنقاد انذاك.

وقد اشرنا الى الحملة التي قادها العقاد على شوقي ووصم شعره بالتفكك والاحالة، ومثلها حملة المازني وشكري على حافظ والمنفلوطي وغيرهما..

ولعل الدكتور محمد مندور افضل من نبه الى الخلط في فهم الوحدة العضوية، وتطبيقها على الانواع الادبية كلها، وذكر ان المطالبة بالوحدة العضوية التامة لا يكون الا في الشعر الموضوعي من مسرحية وقصة. اما الشعر الغنائي –الشعر اغلبه كذلك– فله طبيعة خاصة، فهو مجموعة من المشاعر يمكن ان يقدم بعضها

---

(١) النقد والدراسة الادبية، د. حلمي علي مرزوق، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص١٩١.

(٢) التيارات المعاصرة في النقد الادبي، ص٣٩٩.

على الاخر دون ان يحدث الخلل الذي نستشعره في القصة والمسرحية حين يقدم بعض اجزائها على الاخرى[1] . وقد اخضع الدكتور مندور شعر العقاد نفسه الى هذه الوحدة، فلم يجده يقوى على ان يكون سندا تطبيقيا لدعوته، بل وجد فيه ما وجد العقاد في قصيدة شوقي من تفكك واننا يمكن ان نقدم او نؤخر في ابيات القصيدة التي اختارها للعقاد دون ان يحدث ذلك الخلل الكبير.

ولا ينبغي ان يفهم من كلامنا هذا اننا مع القصيدة المتعددة الاغراض، المتدابرة المواقف، المفككة الاوصال، بل لا بد من ان تتوفر في القصيدة تلك الوحدة المنسجمة من الاحاسيس، او ما يسمى بـ (وحدة الانطباع) التي يكونها القارئ حين ينتهي من قراءة الاثر الادبي. فنحن يمكن ان نمسك بالخيط الذي يربط بين المعاني المتعددة او حتى الموضوعات المتعددة في القصيدة اذا كان هناك وحدة في المشاعر ووحدة في الموقف من الحياة.

ومن هنا نفهم خطورة تلقف الاراء من النقد الاوربي، ومحاولة اخضاع الادب العربي بمختلف عصوره ومراحله، لمقاييس الاداب الاوربية على الرغم من اختلاف البيئات والاجناس والحضارات والمؤثرات.

وهكذا يتبدى لنا الصراع الفكري والحضاري من خلال النشاط النقدي في بدايات هذا القرن. فبين مرتبط بالتراث وخصوصياته، وبين معجب بالغرب مغرم بتقليده، ولكن من الحق ان يقال ان تلك المرحلة كان فيها نوع من التوازن بين القديم والجديد، على خلاف ما سيكون عليه الحال بعد الحرب العالمية الثانية حيث يبلغ الانبهار بالغرب، والتبعية لمظاهر الحياة الادبية فيه، حدا يهدد بالانفصام بين ماضي الامة وحاضرها، ويجعلها عرضة للذوبان في الحضارة الغازية.

وسوف تتضح لنا ابعاد المذاهب الادبية الاخرى كالواقعية والرمزية حين نتحدث عن اثارها في النقد والادب العربي في الفصول القادمة من هذا الكتاب.

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون، ص١١٨.

الفصل السابع
نظرية الأنواع الأدبية والشعر

الشعر والنثر

ينقسم الادب الى شعر ونثر، وينقسم الشعر الى انواع والنثر الى انواع كذلك ، وهذا ما سوف يضطلع به الفصل الذي بين ايدينا والفصل الذي يليه. وقد اختلف النقاد في تحديد ايهما اسبق الى الظهور. فقيل الشعر، وقيل بل النثر. والحق اننا اذا اردنا من النثر الكلام العادي، فالنثر اسبق، واذا قصدنا النثر الفني فالشعر هو السابق.

ويعلل النقاد اسبقية الشعر في الظهور بأنه تعبير عن النزعة النغمية في الانسان، وانه بحكم نشأته كجزء من الطقوس الدينية لا بد ان يكون قد اخذ مكانه الفني قبل النثر[1].

وقبل الحديث عن الخصائص الفنية لكل من الشعر والنثر لا بد من الاشارة الى اهم الفروق التي تميز بينهما. وقديما كان ارسطو قد فرق بينهما على اساس الملكات والافكار وليس على اساس الوزن او المظاهر الخارجية، وذلك حين قارن بين الملحمة والتاريخ وقال: (انه بالامكان ان توضع قصص التاريخ لهيرودوت في قالب منظوم ولن يخل ذلك بكونها تاريخا سواء مع النظم وبدونه)[2]. وهذا يعني ان موضوع الملحمة او الشعر هو الاحتمال والمثل الاعلى، بينما موضوع التاريخ او النثر هو الحقيقة.

وظاهر كلام ارسطو يشير الى النثر بعامة وليس الى النثر الفني الذي يقترب من الشعر ويشاركه في كثير من الخصائص. ومع ذلك يبقى لكل منهما خصوصيته وعالمه. فكثيرا ما نقرأ بعض الاشعار ولا نجد فيها روح الشعر، او قل ان روح

---

(١) تذوق الادب، طرقة ووسائله، د. محمود ذهني، مكتبة الانجلو المصرية، ب ط، ب ت، ص٩٨.

(٢) في النقد الادبي، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٧٢، ص١٦٢.

الشعر تبدو فيها اقل ظهورا منها في بعض النماذج في النثر...

فهذا الديوان الشعري الذي ينسب للامام علي (كرم الله وجهه) نقرأه فلا نحس معه بروح الشعر، بينما نقرأ له خطبة في نهج البلاغة فنشعر بتلك الروح وتأخذنا هزة الشعر بما فيه من موسيقى وافعال وموقف. ولقد سئل احد اساتذة جامعة بغداد: هل الامام علي شاعر، فقال: نعم ولكن في خطبه ورسائله!![1].

وقديما كانت الشقة واسعة بين الشعر والنثر، وكان الرأي السائد يميل الى القول بأن في النثر فكرا ومنطقا، وفي الشعر انفعال ولمحات واشراقات وصور. ولكن هذه الشقة خذت تضيق في العصر الحديث، فلم تعد الفروق بين الشعر والنثر تشكل تعارضا حادا بل اختلافا وتمايزا، فيكون الانفعال الموسيقي ادخل في الشعر بينما يكون الفكر ادخل في النثر. ولعلك تدرك هذا حينما تقرأ القصة والمسرحية وترى ما فيها من نظام ودقة وخطة هي اقرب الى الفكرة السابقة منها الى اللحظة الآنية التي يولد فيها الشعر.

ومع ذلك فالتداخل قائم بين الشعر والنثر، فنجد ما هو خصيصة من خصائص الشعر ماثلا في النثر، ونجد في بعض الاحيان خصائص النثر في الشعر، ولربما لا نستحسنه، وهذا امر آخر.

وعلى الرغم مما في هذا الكلام من وضوح، ولكن فيه شيئا من العمومية، نحتاج معها أن نفصل القول في خصائص الشعر لنعرف حدوده وعالمه الذي قد يشاركه النثر في بعض منها، ولكنها تبقى علما عليه، وسمة من سماته التي لا تكاد تبرحه.

ولقد صعب على النقاد ان يعرفوا الشعر، فظلوا يحومون حوله انبهارا وحيرة. فناقد عربي قديم مثل ابن سلام يروي عن يونس بن حبيب بأن(الشعر كالسراء

(١) مقدمة في النقد الادبي، د. علي جواد طاهر، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص٣٦.

والشجاعة لا ينتهي منه الى غاية[1]. والغنى والشجاعة من الصفات المعنوية التي لا حدود لها، وهذا يعني ان في الشعر شيئا غير الفاظه ومعانيه. ومن النقاد الاوربيين من يقول بأن الشعر هو الكلام الذي يراد منه ان يحتمل من المعاني ومن الموسيقى اكثر مما يحتمل الكلام العادي. ومنهم من يقول بأن الشعر الحي لا يكون بدون خرافات.!![2].

ولعل هذه المعاني التي اشار اليها ابن سلام، او بول فاليري او جوتيه متأتية من خصائص الشعر نفسه. وأولها هذه الموسيقى اللذيذة التي تنبعث منه فتشيع في نفس المتلقي عالما غير محدود. وهذا ما يجعلنا امام الطبيعة الانسانية التي يقترن فيها الايقاع بحركة الجسم بما فيه من اجهزة متعددة، وهو اشد ارتباطا بالنفس، ولذلك كان فولتير يقول: ان الشعر موسيقى النفس[3]. وبسبب من هذا تذهب طلاوة الشعر وروحه اذا ترجمناه من لغة الى لغة، لاننا نفقده الايقاع الموسيقي الذي نشأ في محضنه، ولا نستطيع ان نعوضه اياه بموسيقى جديدة يستوحيها المترجم. ان الموسيقى الاولى التي اوحت للشاعر ان يقول شعره من خلالها تتلاشى تماما مع الترجمة، لاننا سنكون امام نص جديد تماما، ولا تعني الفاظه ومعانيه بالنسبة لنا شيئا.

وما من امة من الامم بلغ بها الاهتمام بالشعر الى الدرجة التي بلغها اهتمام العرب به، من حيث تعدد اوزانه وانضباطها في الايقاع وارتباطها بالقافية الموحدة التي تزيد من علو النبرة الموسيقية وتزيد من نسبتها في مكونات الشعر. ومع هذا الوزن الموحد والقافية الموحدة وجدنا الشاعر العربي القديم يبدع في التعبير عن احاسيسه ومراميه، ويكتب القصائد القوال والمعلقات دون ان يكون الوزن او القافية

---

(١) النقد الادبي الحديث واتجاهات رواده، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط١، ١٩٨١، ص٥٥.

(٢) المصدر السابق، ص٥٦.

(٣) المصدر نفسه، ص٧٠.

عائقا امامه. وفي بعض المراحل او العصور كان يلجأ الى نظام المقطوعات اذا احس بأن القافية الموحدة تعيق اندفاعته في التعبير.

وفي العصر الحديث، وبتأثير من الغرب وحضارته وآدابه، انطلقت دعوات، من هنا وهناك، الى التخلي عن القافية اولا، وذلك من خلال الدعوة الى الشعر المرسل، كما لاحظنا من دعوة الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي في بدايات هذا القرن، وما تبعها من تأثير في شعر جماعة الديوان[1]. ثم تلا هذا الدعوة الى التخلي عن الوزن كما هو معلوم في الدعوة الى قصيدة النثر، ولكن هذه الدعوات ما كان لها ان تنمو وتثمر في البيئة العربية التي اعتادت اذنها على موسيقى الشعرمنذ عصور طويلة، وكان ان عدلت الدعوة الى صورة آخرى يحتفظ معها الشعر بالاوزان وتتلون فيه القوافي، وذلك من خلال ما سمي بشعر التفعيلة الذي بدأت نماذجه الجيدة تظهر في اواخر العقد الخامس من هذا القرن، وتنمو وتتطور في العقود اللاحقة.

ان العناية الفائقة التي اعطيت للوزن في الشعر لا ينبغي ان تحجب الرؤية عن النظر الى العناصر الاخرى الهامة في الشعر. فقد وجدنا ابن خلدون يرد على القائلين بأن الشعر هو الكلام الموزن المقفى بقوله: (الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والاوصاف، المفصل باجزاء متفقة في الوزن والروى، نمستقل كل جزء في غرضه ومقصده عما قبله وما بعده، والجاري على اساليب العرب المخصوصة)[2].

ويهمنا من كلام ابن خلدون قوله: (المبني على الاستعارة والاوصاف) ونترك اعتراضنا الآن على نظرية وحدة البيت في النقد العربي القديم، في قوله (مستقل كل جزء في غرضه...)، لنشيد بالاهمية التي اعطاها ابن خلدون للخيال الذي عبر عنه

---

(١) ينظر، حركة الشعر الحر، د. شلتاغ عبود، المؤسسة الوطنية، الجزائر، ط١، ١٩٨٥، ص ٣٧-٣٨.

(٢) المقدمة، ص١١٠٤، عن (في النقد الادبي) ص١٦٥.

بقوله (الاستعارة والاوصاف).

والحق ان الخيال روح الشعر ولبه، وهو الخصيصة التي يشترك فيها مع النثر الفني، ولكنه يتفرد بها من حيث انه يجعله موضوعا للخلق والابتكار، ومجلى للنظام. وآية ذلك اننا لو افترضنا ان ابا العلا عبر عن معاني اللزوميات نثرا، فهل يمكن ان تكون لها القيمة الجمالية والفنية كما هي عليه حين نظمت شعرا؟.

لا نعتقد ذلك، ومرجع هذا الفارق الى القالب الشعري الذي ضم الى جوار موسيقاه، واوجد الشاعر من خلاله معادلا حسيا لعواطفه وافكاره.

والخصيصة الثالثة التي تتوقد وتزداد نسبتها في الشعر هي العاطفة، وهي كائنة في الاثار الفنية التي عمادها الكلمة، ولكنها في الشعر الصق، وبعالمه اليق، على اختلاف مع النثر الذي تكون فيه اثارة الفكر قبل اثارة الشعور. فلو جردت الكلام من هذه الميزة، لكان كلاما باردا اقرب الى النثر منه الى الشعر. وهل وجدت الاثار الشعرية الخالدة الا قلوبا للشعراء ملتهبة بمشاعر الحب او الفخر او الوطنية او الدعوة الى المثل العليا والعقائد السامية وربما كانت تعلقا بملاذ هابطة تتعلق بالغرائز والنوازع، ولكنها -على اية حال- صورة من عالم الاحساس والمشاعر. ولا يخفى ان حدة المزاج لدى الشاعر اقوى منها لدى الناثر، وربما ارتبط هذا بالقوة الخفية التي تدفعه الى قول الشعر، وهذا ما اعتاد النقاد القدامى والمحدثون ان يفسروا به هذه القوة السحرية التي يقع الشاعر تحت تأثيرها، فيندفع بعصابية وانفعال[1].

سمة اخرى من سمات الشعر، لم نتحدث عنها، بعد، الا وهي لغته. وربما يتسائل سائل: هل للشعر لغة غير اللغة التي يتحدث بها القاص او المسرحي او الخطيب الذين ينتمون الى امة واحدة، ويتنفسون ثقافة عصر واحد.؟

---

(١) يستوي في هذا الفهم اليونانيون الذين ينسبون للشعر والفن الهه، والعرب الذين يجعلون لكل شاعر شيطانا، او جنا يلهمه قول الشعر.

الجواب بـ (نعم) و (لا)!! نعم ان الشاعر يتحدث بلغة قومه ولغة الادباء الاخرين المعاصرين له، ولا، في كونه يصطنع لغة خاصة داخل اللغة العامة التي يتكلم بها الناس، وداخل اللغة التي يتكلم بها الادباء ايضا...

انها لغة خاصة بتراكيبها وعلاقاتها وموسيقاها وسيما الشعور والخيال والموقف المعبر عنه بها. خذ جملة او تعبيرا مصاغا صياغة نثرية، واخر موزونا او مصاغا صياغة شعرية، وانظر الى وجيب قلبك، تجده يتحرك بنبضاته تحركا مع الثانية اكثر من تحركه مع الاولى، لما في الثانية من ايقاع ونغم وحرارة. وهذا يعني ان اللغة الشعرية بسبب من موسيقيتها وصورها وانفعال الشاعر فيها، ليست هي اللغة التي نتحدث بها، بل هي ليست اللغة التي يتحدث بها القاص او الخطيب. ولقد اشرنا الى اننا لو نثرنا الشعر لصارت لغته شيئا آخر، ولعادت للغته روح غير الروح التي الفناها بها حين كانت مموسقة او موقعة.

ان الشعر -كما يقول الشاعر الفرنسي مالارميه - لا يصنع من الافكار، ولكنه يصنع من الالفاظ[١]، بما لهذه الالفاظ من صياغات خاصة وعلاقات. وهذه العلاقات ذات طابع تركيزي وليس تحليليا كما هو الحال مع النثر. فاذا عرفنا ان الشعر انفعال وان النثر تفكير، علمنا ان الانفعال لا يثبت للتحليل، بينما التفكير المنطقي يناسبه التحليل[٢].

والمزية التصويرية التي نعرفها للشعر انما هي في واقع الامر اثر من اثار الصياغة اللغوية الخاصة التي تتولد منها الصور، وينسج منها الخيال، لاننا لو اعدنا العلاقات اللغوية الى صورة اخرى لصنعت معنى جديدا، ولكان لها خيال آخر، او ربما ذهب ذلك الخيال.

وهكذا انتهينا من لمس الاوتار الخاصة بالشعر، او الفوارق التي تفرق بينه

---

(١) الادب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٧، ١٩٧٨،ص١٣٢.

(٢) المصدر السابق، ص١٣٣.

وبين النثر، وهي -كما لاحظت- فوارق شفيفة. ففي النثر موسيقى ولكنها في الشعر على نحو آخر، والخيال في الشعر يجمع حتى يحلق في سماوات اخرى لا يلحق بها النثر. والشعر والنثر يعبران عن مواجدهما بلغة واحدة، ولكنها في الشعر غير ما هي عليه في النثر حتى لتصبح لغة اخرى نطق عليها مصطلح (اللغة الشعرية).

ولا يعرف هذه الفروق الدقيقة الا الشاعر المبدع او الناقد المتمرس. وحقا قيل: لا يعرف الشوق الا من يكابده!!

انواع الشعر:

واذا كان الادب ينقسم الى نثر وشعر، فان الشعر ينقسم الى اقسام كذلك. وهذه الاقسام ليست متطابقة في آداب الامم جميعا، فلكل امة ظروفها وطابع حياتها، ثم خصائص ادبها وفنونها.

والذي شاع من حديث النقاد عن انواع الشعر انه ينقسم الى اربعة اقسام هي: الغنائي، والملحمي، والتمثيلي، والتعليمي. وهذه تنطبق تماما على ما عند الاوربيين من اداب ابتداء من الاغريق الى العصر الحديث. وقد تحدث نقاد الغرب عن تطور هذه الانواع وانتقال بعضها الى الانواع الاخرى، او ضمورها، وعلى الرغم من وجاهة الحديث عن اثر الظروف الحضارية في نمو نوع ادبي او ضمور نوع اخر، الا ان بعض النقاد الاوربيين في القرن التاسع عشر خاصة ربط بين فكرة التطور في الاجناس الادبية ونظرية تطور الاجناس الحيوانية والنباتية، كما هو معروف في نظرية (دارون) في تطور الاحياء. ويبدو ان هذه الفكرة قسرية ومفتعلة، لأن ما يجري في علوم الاحياء شيء، وما يجري في عالم الادب وفنونه شيء آخر. ومن المعلوم ان صاحب هذا الاتجاه التطوري في الاجناس الادبية هو الناقد الفرنسي فرناند برونتيير (١٨٤٩-١٩٠٦)[١]، الذي طبق مبدأ التطور على الفن المسرحي الذي انتقل -في رأيه- من المأساة الى ما سمي بالدراما البرجوازية في القرن الثامن

---

(١) ينظر في الادب والنقد، د. محمد مندور، دار النهضة، مصر، القاهرة، ب ط، ب ت، ص٩٧.

عشر، ثم الى الدراما الحديثة في القرن التاسع عشر، وكذلك تطور فن الملحمة الى القصة في العصر الحديث[1].

اما النقاد العرب فمنهم من جارى النقاد الغربيين في الحديث عن هذه الانواع الاربعة للشعر، ومنهم من تحدث عن انواع اخرى للشعر في الادب العربي. ومن المعلوم ان الطابع العام للشعر العربي انه شعر غنائي منذ بداياته حتى العصر الحديث حيث ظهرت فيه الانواع الشائعة لدى الاوربيين، وهذا مع العلم بأن هناكك نماذج في الشعر القصصي متناثرة هنا وهناك في الشعر الجاهلي او الاموي او العباسي. كما ان للشعر التعليمي جذورا قديمة في الشعر العربي، كما سنلاحظ.

لقد تحدث الدكتور محمود ذهني عن نوعين في الشعر العربي، هما الشعر الرسمي، والشعر الشعبي، فالشعر الرسمي هو الشعر الذي يتحرى اللغة الفصحى المختارة، والشعر الشعبي هو الذي يميل الى اللغة السهلة البسيطة، ويقترب من لغة الحياة اليومية، وكانت له بدايات في الرجز، قبل ان يصير مهنة، ثم ظهرت امثلته الشعبية في الموشحات وفنون الشعر الشعبي الاخرى، مثل (القوما) و (الزجل)، و (الدوبيت) وغيرها[2].

ويبدو لي ان هذا التقسيم يجزء لغة الادب، وينتهي بها الى نوع من التدابر والانفصال، ولا يعطي صورة واضحة على نظرية الانواع الادبية ونصيب الادب العربي منها.

ولسنا ندعي في هذا المجال اننا بصدد وضع تقسيم جديد لانواع الشعر في الادب العربي، ولكننا نشير الى ان ارسطو حينما تحدث عن الشعر الملحمي والتمثيلي (المأساة والملهاة) والشعر التعليمي، انما كان ينطلق من واقع عصره،

---

(١) الملامح العامة لنظرية الادب الاسلامي، د. شلتاغ عبود، دار المعرفة، دمشق، ط١، ١٩٩٢، ص ١٣٧.

(٢) تذوق الادب، ص١١١، وما بعدها.

وليس من الضرورة ان يكون الشعر العالمي والشعر العربي منه، سائرا حذو النعل للنعل -كما يقال- مع الشعر اليوناني والروماني ونماذج الادب الاوربي فيما بعد. فلكل امة طابعها العقلي، ونتاجها الادبي، وهذا مرتبط بعناصر كثيرة من الجنس والبيئة والتاريخ.

ثم ان بعض النماذج التي يتحدثون عنها في الشعر اليوناني والروماني انما هي نماذج احادية ليست متكررة، خاصة الشعر الملحمي، الذي نظم فيه هوميروس اليوناني وفرجيل الروماني ملحمتيهما (الالياذة) و (الانياذة)، ولم نجد لهما امتدادا الا نادرا. فهل يمكن ان يؤسس لنوع ادبي او شعري على اساس نماذج احادية لبيئة معينة وعصر معين. وسنلاحظ ان عصر الملاحم قد انتهى بانتهاء مراحل الطفولة البشرية وبدائيتها. فليس -اذا_ من ضير على الادب العربي ان يخلو من بعض الانواع الادبية للامم الاخرى.

والغريب في الامر ان بعض الكتاب في الغرب، وبعض النقاد العرب المتأثرين بالحضارة الغربية، خيرها وشرها، كما كان يقول طه حسين، وصموا الأدب العربي بالتخلف، وذلك لأنه يخلو من بعض الانواع التي كانت سائدة لدى اليونان او لدى الاوربيين في عصوررهم الحدثية.

واذا كان الشعر، وهو مجلى العبقرية العربية، وميدان نبوغها، وديوانها الأول، وسجل تاريخها، يوصم بالتخلف، فهذا باب لوصمهم بالتخلف في مجالات الحياة الأخرى، ومدخل للدعوة الى التغريب والحاق العرب والمسلمين بحضارات الغرب ليس في مجال العلم التطبيقي وحده بل في مجال العلوم الانسانية كذلك.

مهما يكن فاننا نود الحديث عن هذه الانواع الاربعة للشعر، سواء منها ما توفر في لادب العربي، او في الاداب العالمية. وهذه الانواع، كما ذكرنا، هي: الشعر الغنائي، والشعر الملحمي، والشعر التمثيلي، والشعر التعليمي.

اولا: الشعر الغنائي

وهو النوع الشعري الاكثر انتشارا في الاداب العالمية، وفي الادب العربي

خاصة. فقد انقرض الشعر الملحمي، وانتقل الشعر المسرحي الى النثر في مجال المسرحية. ولم يعد الشعر التعليمي يعبأ به احد. ولهذا اسبابه وظروفه الموضوعية التي طرأت على المجتمعات وجعلتها تميل الى التعبير الذاتي من خلال الشعر، والتعبير الموضوعي من خلال النثر وفنونه من قصة ومسرحية ومقال وخاطرة.

والشعر الغنائي ترجمة من اللغات الاوربية (Lyric) المأخوذة من لفظة (Lyre) وهي من الة موسيقية وترثة تشبه القيثارة او الربابة كان الشعر عند القدماء من الاغريق يغني على انغامها[1]. وكان الامر كذلك مع الشعر العربي القديم حيث كان الغناء يصاحب الشعر، وقد كان الأعشى الشاعر الجاهلي المعروف يسمى بصناجة العرب، لارتباط شعره بالغناء، او لما فيه من موسيقى عالية، بل ان بعض اوزان الشعر العربي القديم كانت مرتبطة بالحداء وهو نوع من الغناء الذي يرافق مسيرة الابل، او كانت هذه الأوزان نفسها تمثيلا لنوع معين من مشي الابل كالهزج او الرمل.

وهذا لا يعني ان الشعر العربي القديم كله كان مرتبطا بالغناء، خاصة في المراحل التالية من نشوئه، ولذلك يفضل مصطلح (الشعر الوجداني) في الشعر العربي، على مصطلح (الغنائي) الذي هو ترجمة من اللغات الاوربية -كما اشرنا- وبارتباطه بنشأة الشعر لدى اليونان.

ولقد مرّ الشعر الغنائي لدى الاوربيين بعدة مراحل كانت في بداياتها مرتبطا بالموسيقى والغناء، وربما الرقص، من خلال مقطوعات عرفت باسم ستروف (Strophe) [2]، ويدخل في الشعر الغنائي الشعر الذي كان يدور على مراثي الموتى بمصاحبة المزمار، ثم توسع معناه فصار يشمل جميع الاغراض كالغزل والحماسة والحكم وغيرها.

---

(١) في النقد الادبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، د. فائق مصطفى، ود. عبد الرضا علي، جامعة الموصل العراق، ط١، ١٩٨٩، ص١٠٩.

(٢) مقدمة في النقد الادبي، ص٥٧.

تطور الشعر الغنائي في اوربا بعد ذلك، واستقل عن الغناء والموسيقى، وصار يطلق على كل شعر ذاتي يعبر به الشاعر عن تجاربه الشخصية. ومن اهم قوالبه التي ظهرت في عصر النهضة، وفي ايطاليا خاصة (السوناتة)، (والسوناتة قالب شعري مركز يدور على انطباع واحد او فكرة واحدة، او لحظة شعرية معينة. ويتكون من اربعة عشر بيتا، ويلزم ترتيبا خاصا للقوافي ويعالج موضوعات انسانية كالحب والموت وتأملات الحياة)[1]. ومن اشهر شعراء هذا القالب بترارك في ايطاليا، ثم شكسبير في انجلترا.

ولقد اشتهر الشعر الغنائي لدى الاوربيين في القرن التاسع عشر على يد المذهب الرومانسي، وعلى يد الشعراء الفرنسيين والانجليز خاصة مثل لامارتين وكيتس وبايرون وغيرهم. ومن المعلوم ان الرومانسية تعني من الفرد والفردية، وتغرق في الجانب الوجداني، وتجنح في الخيال، مما اكسب الشعراء على يديها طابعا حيويا وابداعيا، قبل ان تتحول الى مرض عصري وتموت في قوالب متكررة.

ولم تكن الرومانسية وحدها التي اشتهر في اجوائها الشعر الغنائي، بل بارتها في هذا البرناسية والرمزية التي باركت كل منهما الخلق والابداع الذاتي، وان لم تكن بالصورة التي عرفت بها الرومانيسة.

وفي القرن العشرين يغتني الشعر الغنائي باستفادته من التجارب السابقة وينتفح على التجارب القصصية والدرامية ويوظفها في اطاره الذاتي دون ان يتحول الى شعر موضوعي، كما هو الحال في القصة او المسرحية، بمعنى انه حدث نوع من التلاقح والتأثر والتأثير بين الانواع الادبية، وقد افاد الشعر الغنائي من هذا وطور موضوعاته واسلوبه. ولكنه بقي شعرا ذاتيا يعبر عن (انا) الشاعر ولواعجه وهمومه، وهي لواعج وهموم تتلون بظروف العصور والازمان، على انه من الضروري الاشارة الى ان الشاعر الوجداني لا يقف عند ذاته وشخصيته فقط، بل

---

(١) في النقد الادبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، ص١١٠.

انه يصهر التجارب الجماعية والقومية والانسانية، ويمررها على ذاته، فتصبح وكأنها تجارب ذاتيه محضة، فكل موضوع حتى لو كان (غيريا) يصبح موضوعا ذاتيا على يد الشاعر الوجداني.

واذا كان الشعر الغنائي الاوربي انقسم الى ثلاثة انواع: الاغنية (Song)، وهو القسم الغنائي الصرف، والاود (Ode) ويمثلها في شعرنا العربي المرثية التي تطفح حزنا والماء، والسونيت (Sonnet)، وقد اشرنا الى طابعها المركز والموحد الفكرة والعاطفة. اقول، اذا كان الشعر الغنائي الاوربي بهذا التلون في انواعه، فان شعرنا العربي الوجداني ليس ذا طابع واحد، فمنه الشعر الفكري ومنه الشعر العاطفي، كما ان فنونه تتعدد وتتمثل باغراضه الشعرية المعروفة من مدح وهجاء ورثاء وغزل وحماسة وحكم ووصف بالاضافة الى ما استجد في العصر الحديث من اغراض كالشعر السياسي والديني والوطني والفلسفي.

ولا توجد حدود فاصلة بين الشعر الغنائي العربي والشعر الكلاسيكي الاحيائي، فالقصيدة ذات طابع ذاتي حتى لو كانت كلاسيكية المنزع، او قل ان العقل الصرف الذي ينسب الى النماذج الكلاسيكية الاوربية لا نجده في القصيدة الاحيائية العربية، بل هي وسط بين العقل والوجدان.

وقد اغتنت الترجبة الوجدانية في الشعر العربي الحديث والمعاصر، وذلك من خلال المدارس التي اتجهت اتجاها وجدانيا من مثل مدرسة المهجر، ومدرسة الديوان، ومدرسة ابولو. كما ان تيار شعر (التفعيلة) يبقى شعرا وجدانيا وذاتيا على الرغم مما قيل في واقعيته، وعلى الرغم من تأثره بفنون القول الاخرى، وتوظيفه لعناصر النثر والقصة والمسرحية[1].

ثانيا: الشعر الملحمي

الملحمة قصة شعرية، او شعر قصصي يقوم على وصف الافعال العجيبة

---

(١) الادب وفنونه، ص١٤٩.

والحوادث الخارقة التي تعتمد على الاساطير البدائية، وتعكس التصورات الدينية في المراحل الاولى من حياة البشرية. وهي تمثل البطولات القومية التي تعتز بها الامم في مراحل حياتها الاولى، ويميل فيها الخيال الى الجموح، وعدم الاعتماد على الحقائق، او قل تزدوج فيها الحكاية والتاريخ.

وتختلف الملحمة عن الشعر الغنائي في كونها تغيب فيها ذات الشاعر، اذ انه يحكي او يقص افعال الابطال الاسطوريين او شبه الاسطوريين، كما انها تختلف عن الشعر التمثيلي في طولها، وفي عدم اعتمادها على الحوار كعنصر اساس، ثم انها تنظم لا لتمثل على خشبة المسرح، بل لتروى او تنشد[١].

ومن اقدم الملاحم التي وصلت الينا ملحمة (كلمامش) العراقية التي يعود تاريخها الى الالف الثاني قبل الميلاد، وتدور احداثها حول مغامرات البطل السومري (كلمامش) ورحلته العجيبة بحثا عن سر الخلود خاصة بعد موت صديقه (انكيدو). وهذا هو الجزء الاول من الملحمة اما الثاني فيروي قصة الطوفان، بينما خصص الجزء الثالث لمسألة الموت والعالم السفلي[٢].

ومن اهم الملاحم القديمة ملحمتا (الالياذة) و (الاوديسة) لهوميروس، وهما من اثر الادب اليوناني القديم، وفي الادب اللاتيني (انياذة) فرجيل التي قلد فيها هوميروس، وحكى بطولات الرومان وحروبهم. وتتكون من اثنى عشر جزءا.

وفي القرن الرابع عشر كتب الشاعر الايطالي (دانتي) ملحمته (الكوميديا الالهية) في وصف الجنة والجحيم، وقد تأثر فيها بقصة رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، وبقصة الاسراء والمعراج في القرآن الكريم. وكان اتصال الاوربيين بالحضارة العربية والاسلامية قائما عن طريق الاندلس وصقلية، بل وعن طريق

---

(١) دراسات في الادب العربي الحديث ومدارسه، د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الطباعة المحمدية، ب ط، ب ت، ص٥١٣.

(٢) في النقد الادبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، ص١١٣.

الحروب الصليبية.

وللهنود ملحمة طويلة تسمى (المهابهارتة)، وهي تختلف في طابعها عن الملاحم اليونانية اختلاف الهنود عن اليونان في اديانهم وآدابهم ومثيولوجيتهم. فبينما انزل ليونان آلهتهم الى مستوى البشر، سما الهنود بالانسان الى مصاف الالهة، وذلك بالفناء فيهم، كما ان للفرس ملحمتهم المعروفة باسم (الشاهنامة) للفردوسي. وهي تشيد بتاريخ ايران، وتاريخ الاكاسرة قبل الاسلام، وتتكون في ستة وخمسين الف بيت.

ويقسم النقاد الملحلمة الى قسمين: الملحمة التاريخية كما هي لدى هوميروس او مرجيل او الفردوسي، وقد اشرنا الى بروز العنصر الاسطوري فيها واختلاطه بالعنصر التاريخي القومي. والملحمة الادبية التي لا ترتبط بالتاريخ، بل تسيطر عليها فكرة خاصة، وتكتب لتقرأ لا لتنشد، كما هو الحال في الملجمة التاريخية. وامثلتها في (الكوميديا الالهية) لدانتي، و (الفردوس المفقود) للشاعر الانجليزي ملتون (١٦٠٨-١٦٧٤)، وهي تصور خروج ادم من الجنة بعد اغراء الشيطان له، وجانب الفكرة هنا يتمثل في عنصر الصراع بين الخير والشر[1].

اما الملحمة في الشعر العربي فلا تتوفر بالشروط التي اشرنا اليها سواء من حيث الطول، او من حيث الخوارق والاساطير، ولكل امة خصائصها الروحية والعقلية، كما اشرنا، وليس من الصحيح ان نخضع آداب امة من الامم لخصائص الاداب لدى الامم الاخرى. على اننا اذا استطعنا ان نجمع شعر المنافرات والحروف وما صاحبها من بطولات ومفاخر في العصر الجاهلي، ولدى شعراء عدة، فاننا نستطيع ان نحظى بشعر ملحمي ذي طابع خاص، ولا ينتمي لشاعر واحد.

واذا فهمنا من الملحمة انها ما يجمع من التاريخ ويحفظ من الاخبار في منظومات شعرية طويلة، فذلك موجود في اشعار العرب، ففي الاندلس كتب

---

(١) الادب وفنونه، ص١٥١.

الشعراء العرب الاراجيز الطويلة، كما فعل يحيى بن الحكم الغزال، وابن عبد ربه، وهم يقصدون بالملحمة الوقعة العظيمة (ولعلها مأخوذة من قولهم التحم القوم للقتال، أي اشتبك بعضهم ببعض[1].

ولأبن المعتز ارجوزة طويلة بلغت الاربعمائة والعشرين بيتا وهي صورة مصغرة لنمط الملاحم كالالياذة والشاهنامة.

وفي العصر الحديث كتب شوقي مطولته (كبريات الحوادث في وادي النيل). واحمد محرم (الالياذة الاسلامية). ومفدى زكريا (الياذة الجزائر). وعبدالمنعم الفرطوسي (ملحمة اهل البيت)، وبولص سلامه (ملحمة الغدير). ومادة هذه الملاحم التاريخ، وليس فيها طابع الخوارق او الاساطير. ولعل روح العصر الحديث لا تنسجم مع الطابع الملحمي البدائي، بما في هذا العصر من توجه نحو انظم ومنجزاته، وبما فيه من مشكلات اقتصادية وسياسية شائكة.

على اننا ينبغي ان ننبه الى ان الشعر الملحمي فرع من الشعر القصصي بشكل عام، وللشعر العربي القديم والحديث منه نصيب، في شعر الصعاليك وفي معلقة امرئ القيس، وفي شعر عمر بن ابي ربيعه وغيرهم من القدماء، ولدى شعراء المهجر، في الشعر العربي الحديث، مطولات قصصية شعرية، ولدى شعراء الديوان ومدرسة ابولو كذلك، فضلا عن شعر (التفعيلة) الذي شاعت نماذجه بعد الحرب العالمية الثانية، وحتى يومنا هذا.

وهذا مقطع من ملحمة كلكامش التي وجدت في مكتبة آشور بانيبال في نينوى بشمال العراق تحت عنوان (هو الذي رأى كل شيء). والمقطع يتحدث عن كلكامش ومعرفته الواسعة:

هو الذي رأى كل شيء، فغنى بذكره يا بلادي.

---

(١) ينظر مقال عبد المسيح الانطاكي عن الملاحم في مجلة الاقلام العراقية، السنة الثالثة، حـ٥، كانون الثاني ١٩٦٧، ص٢٣.

هو الذي عرف جميع الاشياء، وافاد من عبرها.

وهو الحكيم العارف بكل شيء.

لقد ابصر الاسرار، وكشف عن الخفايا المكتومة.

وجاء بانباء ما قبل الطوفان.

لقد سلك طرقا بعيدة متقلبا ما بين التعب والراحة.

فانقش في نصب من الحجر كل ما عاناه وخبر.

بنى اسوار الوركاء المحصنة

وحرم (اي-انا) المقدس والمعبد الطاهر.

فانظر الى سوره الخارجي، تجد افاريزه تتألق كالنحاس(١).

ثالثا: الشعر التمثيلي

وهو الشعر الذي ينظم لا ليقرأ بل ليمثل على خشبة المسرح، وله طابعه الذي يختلف به عن الشعر الملحمي او الغنائي او التعليمي. وان التقى ببعض مظاهر هذه الانواع واهدافها. فهو يتلقى بالشعر الملحمي في كونه شعرا موضوعيا تختفي فيه شخصية الكاتب، فلا يتحدث عن نفسه، بل يعبر عن افكاره من خلال حركة وسلوك الممثلين. وقد ارتبط بالشعر الغنائي في مرحلته البدائية الاولى عندما كان التمثيل يرافق بجوقات غنائية. اما صلته بالشعر التعليمي فتتجسد من خلال الهدف الذي يقصد منه الى تربية الشعب وقيادته الى النمو والرقي والمثل العليا، ولكن الشعر

---

(١) ملحمة كلكامش، ترجمة د. طه باقر ص ٥١-٥٢، نقلا عن (في النقد الادبي الحديث، منطلقات وتطبيعات) ص١١٧. وللملحمة ترجمة شعرية قام بها عبدالحق فاضل بعنوان (هو الذي رأى).

التعليمي غالبا ما تكون الاهداف في التمثيلية موحى بها، ومعبرا عنها بطريقة غير مباشرة.

وبعد اليونانيون من الامم التي نشأ عنها هذا النوع من الشعر. وكانت نشأته مرتبطة باجواء الدين الوثني المتعدد الالهة. وبالأخص عبادة اله الكرم والخمر (ديونيزوس)، اذ كان الفلاحون يقيمون اعيادهم في موسم جني العنب، ويتغنون بأغان فيها مرح وسرور وفيها احيانا حزن واسى، حسب حالة الكرم بما فيها من اخضرار وينع، وبما فيها من جفاف وذبول. وكانت هذه الاغنيات تكتب شعرا، وتغنى، ويرافقها الرقص. وكانت صورة هذه الاناشيد بسيطة تبدأ بشخص واحد يغني وتجيبه المجموعة الغنائية (الكورس)، وكان هذا بداية للحوار المسرحي، ثم تطور الى المسرحية الشعرية بشروطها المعروفة لدى اليونانيين[1].

ولقد انقسمت المسرحية عندهم الى قسمين رئيسين، هما التراجيديا (المأساة)، والكوميديا (الملهاة). وكانت التراجيديا وليدة الاناشيد الحزينة، وتتناول جوانب الحياة الجادة، وتصور الشخصيات الارستقراطية او ذات المكانة الرفيعة في المجتمع كالملوك والقادة الكبار. اما الكوميديا فنشأت من الاناشيد السارة، وتصور الجوانب الهزلية او الساخرة من الحياة، وغالبا ما تكون شخصيتها من الطبقات الشعبية[2].

ومن اشهر شعرائهم المسرحيين اسخيلوس (٥٢٥-٤٠٦ ق.م) الذي يعد رائد التراجيديا اليونانية، وذلك من خلال مآسيه الثلاثة اورستيا، والضارعات، وبرمثيوس. اما الشاعر الثاني فهو سوفوكلس (٤٩٥-٤٠٥ق.م) الذي بلغت المأساة الاغريقية على يديه درجة الكمال، وكان ارسطو قد اشاد به، واعتمد على مسرحياته في حديثه عن قواعد التراجيديا شروطها، خاصة في مسرحيته المشهورة اوديب الملك. وخلاصتها ان ألقدر يشاء لاوديب ان يتزوج امه، ويقتل اباه، وكان ان غلبت مشيئة القدر، وكان اوديب ضحية تلك المشيئة.

---

(١) الادب وفنونه، د. محمد مندور، دار النهضة مصر، ب ط، ب ت، ص٦٢.

(٢) في النقد الادبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، ص١١٨.

واذا كان للتراجيديا ممثلوها، فللكوميديا ممثلوها كذلك. ولعل ابرزهم ارستوفان (٣٥٨ق.م)، ومن ملاهيه السحب والضفادع[١]. وعلى منهج الاغريق سار الرومان وقلدوهم في هذين القسمين الرئيسين.

ثم ضعف الشعر المسرحي في القرون الوسطى، ليزدهر في عصر النهضة الاوربية، ويبلغ اوج تطوره في القرن السادس والسابع عشر في فرنسا وفي انكلترا. في فرنسا على يد الاقطاب الثلاثة كورني وراسين في المأساة، وموليير في الملهاة. وفي انكلترا سار شكسبير بالمسرح على هدى عبقريته، وانتج روائع جسد فيها العواطف الانسانية، وقضايا الانسان ومشكلاته غير المحدودة، وغير المرتبطة بزمان او مكان معين. وذلك من خلال مسرحياته :(هاملت)، و (ماكبث) و (روميو وجوليت) و (تاجر البندقية)، وغيرها.

ولم يعد الفصل الحدي بين التراجيديا والكوميديا قائما في هذا العصر، بل نشأ نوع ثالث سمي بالدراما الحديثة. وهي مسرحية وسط بين المأساة والملهاة، او هي مأساة مخففة بقليل من الملهاة، ويمكن تسميتها (بالمسرحية الرمادية)، فهي ليست حزنا او ضحكا، بل شيء بين هذا وذاك، وكذلك الحياة في طبيعتها حيث لا يبلغ فيها الحزن مداه، ولا يبلغ السرور فيها مداه كذلك.

وفي القرن التاسع عشر اخذ المسرح الشعري يتزحزح امام المسرح النثري ذي القدرة والمرونة على تصوير مشكلات المجتمع الحديث ورصد تطوره. وكان هذا الاتجاه بسبب من سيادة الواقعية في الاداب والفنون في هذا القرن لقد اصبحت المسرحية قطعة من الحياة، تعني بالطبقات المتنوعة للشعب، ولم تعد تكتب لجمهور ضيق مترف كما كانت من قبل.

فاذا كانت المسرحية القديمة تجمع بين الحوار والغناء، فانها في العصر

---

(١) نفسه، ١١٩.

الحديث تستقل بالحوار، وتنفصل نهائيا عن الغناء[1]. وعلى الرغم من المحاولات التي قام بها بعض الشعراء، مثل ت.س. اليوت في القرن العشرين، لاحياء المسرح الشعري، فان المسرح النثري قد استحوذ على الجمهور واصبح ظاهرة العصر.

اما المسرح الشعري لدى العرب فلم يتأثر بالمسرح المصري القديم الذي نشأ في كنف الدين وكان يدور حول اسطورة الاله (اوزيريس) اله الخير والخصب والنماء[2]، كما لم يتأثر بالمسرح اليوناني القديم حين ترجمت الآثار اليونانية في العصر العباسي. ويبدو ان العرب عزفوا عن الفن التمثيلي لدى اليونان نتيجة لشيوع الوثنية فيه وتعدد الالهة.

وقد علل بعض المستشرقين ذلك تعليلا قائما على الجنس والعنصر. أي ان النسب السامي العربي الذي لا يملك الخيال التركيبي اللازم لبناء المسرحية لم يساعد العرب على كتابة العمل المسرحي. ويبدو ان هذا التفسير غير خاضع للاصول العلمية، وان اقرب التفاسير الى الحق، ان البيئة العربية الصحراوية القائمة على التنقل والتجوال لم تهيئ لبناء المسارح التي تحتاج الى البناء والاستقرار الحضاري.

وفي العصر الحديث حين تسنى للعرب سبل الاتصال المباشر بالحضارة الاوربية، وحين كانت ظروف التأثر والتأثير بين الشرق والغرب مناسبة، حيث كانت الغلبة في هذه الدورة التاريخية للغرب، فكان اقبال الشرقيين على مظاهر الحضارة والفن والادب سريعة. وكان لبنان من اسبق البلدان العربي الى التأثر بالمسرح الشعري الاوربي، وكان مارون النقاش رائد هذا الفن في العالم العربي. وكانت اول مسرحية شعرية مثلت له (البخيل) عام ١٨٤٨، ثم مسرحية (ابو الحسن المغفل)، ثم (الحسود والسليط) [3].

---

(١) في النقد الادبي، د. عتيق، ص٢٠٦.

(٢) ينظر، الادب المقارن، د. محمد غنيمي هلال دار العودة– الثقافة، بيروت، ط٥، ص

(٣) المسرحية في الادب العربي،د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠،ص٢٧.

ثم انتقل المسرح الشعري الى سورية، ولكنه لم ينم فيها، بل نما في مصر على يد احمد شوقي الذي اطلع عن كثب على المسرح الفرنسي ابان دراسته في باريس. وكانت اولى مسرحياته عام ١٨٩٣ وعنوانها (علي بك الكبير) ثم توقف فترة ليكتب عدة مسرحيات شعرية رائعة في اواخر العقد الثالث من مثل (مصرع كليوباترا)، و (قمبيز) و (مجنون ليلى) و (عنترة).

وبعد هذا كتب خالد الشواف في العراق مسرحيته الشعرية (الاسوار) وكتب عزيز اباظة مسرحياته الشعرية التاريخية، ثم عبدالرحمن الشرقاوي في (الحسين ثائرا). ومن الجيل الجديد كتب صلاح عبدالصبور (مأساة الحلاج) ومعين بسيسو (من فلسطين) مسرحية (ثورة الزنج).

ولكن المسرح الشعري كما اشرنا لم يستطع ان ينافس المسرح النثري لضوابط الشعر، ولظروف الحياة التي لا يقوى على تحليلها الا اللغة الطيعة المرنة، وهذا ما يتوفر في لغة النثر.

واليك مشهدا من المسرحية (قيس يحتال لرؤية ليلى، فيأتي الى دار والدها طالبا النار، فيفزع عمه من رؤيته، فتشفع له ليلى وترثى لحاله).

ليلى :

ابتي ما تراه كالفنان الذاوي ... نحولا، وكالمغيب اصفرارا

وتأمل رداءه ويديه ... تجد النار اوتر الاثارا

ابني دعه يستريح

المهدي:

بل دعينا ... لا تزيدي، يا ليل سخطي انفجارا

قيس:

حسب يا ليل حسب ذلا لعمي وكفى حلفة له واعتذارا

عم ماذا جنيت

ليلى: ماذا جنى قيس

المهدي: نسيت الرواة والاخبارا

قيس: انهم يأفكون يا عم

المهدي:

والغيل اليلا عشيته ام نهارا؟

ما الذي كان ليلة الغيل حتى قلت فيها النسيب والاشعارا؟

قيس:

لم تكن وحـــدها ولا كنت وحدي انما نحـــن فتيـــة وعذارا

جمـــعتنا خمائـــل الغيـــل بالليل كما تجمع الحمى السمارا

ليـــس غير الـــسلام، ثم افترقنا ذهبت يمنة وسرت يسارا

امض يا قيس امض لا تكس ليلى كل حين فضيحة وشنارا

امض يا قيس امض

قيس:

عـــــــــم رفقـــا بليلـــى وبقيـــس ولا تكـــن جبارا

الحذار الحذار مـن غضب الله، ومن سخطه الحذار الحذار

المهدي:

امض قيس أجئت تطلب نارا لم ترى جئت تشعل البيت نارا؟

رابعا: الشعر التعليمي

وهو شعر ليس الهدف منه التعبير عن مشاعر الشاعر الذاتية، وانما ايصال المعرفة وتحقيق المنفعة عبر نظم الافكار والحقائق العلمية والاجتماعية والسياسية والدينية. غير ان الذين ينظمون هذا الشعر يختلفون في الموهبة، فيأتي على يد بعضهم مزيجا من المعارف والاحاسيس، ويكون على يد البعض الآخر جامدا ميتا لا احساس فيه، وهو بهذا اولى ان يكتب نثرا، اذ النثر موضعه، ولكنه وصلنا من شعر الامم ما كان حقه ان يكون نثرا، كما وصلنا منه ما فيه نضارة الشاعرية. ومن اقدم ما وصل الينا من اشعار اليونانيين التعليمية شعر (هزيود) في قصيدته الاعمال والايام التي تقع في اكثر من ثمانمائة بيت، وقد كتبها ليعلم الناس فنون الزراعة، ويراقب معهم فصول السنة ليعرفوا مواعيد الحرث والحصاد. وتعرض خلال ذلك الى بعض المشكلات الواقعية في حياة الناس، بالاضافة الى التأملات الفلسفية في الكون والوجود.

وتابع الرومان سابقيهم من الاغريق فنظموا في الشعر التعليمي، وكان لهم شعراؤهم مثل فرجيل في (زراعياته) التي تحدث فيها عن الحبوب والاشجار والحيوانات والنحل، ومثل هوارس في (فن الشعر) وقواعده واصوله.

وفي العصور الوسطى لدى الاوربيين كان للشعر التعليمي الاخلاقي والديني غلبة ظاهرة، وفي عصر النهضة وما تلاه في القرن السادس عشر والسابع عشر كان لهم شعر تعليمي كثير، ولعلنا نتذكر الشاعر الفرنسي (بوالو) وكتابه المنظوم شعرا تعليميا (فن الشعر)، وكان من اشهر الشعراء الفرنسيين في هذا المجال (لافونتين) في حكاياته على السنة الحيوانات، ثم (فولتير) في محاضراته المنظومة شعرا [1]. حتى ما جاء القرن التاسع عشر وتغير روح العصر، وساعدت اجواء العاطفة والخيال في ظل الرومانسية، تنحى الشعر التعليمي جانبا ليحل محله الشعر الوجداني. وصار النثر مجالا لكتابة التاريخ والاقتصاد والعلوم ولم يعد الشعر مجال

---

(١) ينظر في تفصيل هذا، مقدمة في النقد الادبي، ص١٠٧، وما بعدها.

هذه العلوم، لأنه غالبا ما يضيق بها في اوزانه وقوافيه ونظمه. وهو اذا ما كان صدى لهذه المعارف ذهبت روحه، وبقي شكلا من الشعر، موزونا مقفى، لا غير.

اما نصيب الادب العربي من هذا الشعر التعليمي فكثير، خاصة في العصر العباسي عندما ازدهرت الحركة العلمية في مجال الحياة عامة. فكان ان نظم ابان اللاحقي (كليلة ودمنة) شعرا، وقد بارك له البرامكة هذا الصنيع، وشجعوه على كتابة قصيدة مزدوجة طويلة في الصيام والزكاة. ونظم ابو العتاهية قصيدته ذات الحكم والامثال التي بلغت اربعة الاف بيت.

ونظم ابن المعتز الشاعر –الخليفة ارجوزة في التاريخ عرض فيها الى جذور الاسرة العباسية وامجادها، ثم توسع الشعراء والعلماء في نظم العلوم والفنون فكتبت الاراجيز الطويلة في علوم الفقه والمنطق والفلك والبحار والطب، والنحو والعروض وغيرها... ولعلك تذكر من اخبار الشيخ ابن سينا انه نظم ارجوزة في الطب تجاوزت الألف وثلاثمائة بيت[1].

وفي العصر الحديث يتفوق احمد شوقي في نظم الشعر التعليمي سواء في مطولته التاريخية الشعرية (دول العرب وعظماء الاسلام)، وفي حكايته القصصية على السنة الحيوانات، متأثرا فيها بأبن الهبارية في نظمه لكليلة ودمنة، ومن قبله ابان اللاحقي، او بالشاعر الفرنسي لافونتين الذي برع في هذا النوع من القصص الشعري، واغلب الظن ان احمد شوقي قد اطلع على نماذجه اثناء اقامته بباريس طالبا.

واليك هذا النموذج من شعر شوقي في هذا المجال من الحكاية التي بعنوان: (الصياد والعصفورة).

القى غلام شركا يصطاد	وكل من فوق الثرى صياد
وانحدرت عصفورة من الشجر	لم ينهها النهى ولا الجزم زجر

---

(١) العصر العباسي الاول، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ص١٩٠.

قالت ســــلام ايهـــا الغـــــلام	قال على العصفورة الســــلام
قالت صبـــي منحنـــى القنـــاة	قال حنتها كثـــرة الصـــلاة
قالـــت اراك بـــادي العظـــام	قـــال برتهـــا كثرة الصيـــام
قالت فما يكون هـــذا الصـــوف	قال لباس الزاهد الموصـــوف
قالت ارى فوق التـــراب حبـــا	مما اشتهى الطيـــر وما احبـــا
قـــال تشبهـــت باهل الخيـــر	وقلت اقرى بإئسات الطيـــر
فان هدى الله اليـــه جائعـــا	لم يك قرباني القليل ضائعـــاً
قالت فجد لـــي يا اخـــا التنسك	قال القطيه بارك اللـــه لـــك
فصليت في الفخ نار القـــارى	ومصرع العصفور في المنقار
وهتفـــت تقـــول للاغـــرار	مقالة العـــارف بالاســـرار
ايـــاك ان تغتـــر بالزهـــاد	كم تحت ثوب الزهد من صياد

بما في هذا الشعر القصصي التعليمي من اهداف اخلاقية ومثل اجتماعية تتنوع بتنوع الحضارات وقيم المجتمعات.

هذا هو الشعر التعليمي لدى الاوربيين والعرب واحسب ان الاراجيز الطويلة والمنظومات العلمية والحكايات القصصية هي التي تمثل هـذا الشعر احسن تمثيل. اما ان نعد كل شعر تطغى فيه الفكرة على المشاعر والاخيلة، بأنه شعر تعليمي، فهذا توسع كبير في مفهوم الشعر. وهذا ما فعله الدكتور علي جواد الطاهر الذي عد بعضا من شعر زهير بن ابي سلمى وبعض شعر ابي تمام والمتنبي والكميت وقطري بن الفجاءة وعبدالله بن قيس الرقيات وعبدالحميد اللاحقي ومروان بن ابي حفصة، وبعضا من شعر شوقي وحافظ ابراهيم، وغيرهم الكثير عد كل هذا الشعر في باب الشعر التعليمي[1]. واعتقد إن اقرب صفة له انه شعر فكري، بمعنى ان

---

(١) مقدمة في النقد الادبي، ص١٢١.

نسبة الفكر فيه اعلى من عناصر العمل الادبي الاخرى، كما عرفناها في الفصل الثاني. وانا اعرف حرص الدكتور علي جواد الطاهر على الاعلاء من شأن الفن، ولكن الحق اننا لا يمكن ان نخرج هذا العدد الهائل من الشعراء وفي عصور متعددة من عالم الشعر. لأن هذا الشعر مهما طغى فيه عنصر الفكرة وكان مجلى للمواعظ الاخلاقية والدينية والوطنية، يبقى فيه شيء من الذاتية التي تبدي حبها وكرهها، ورضاها واشمئزازها من مظاهر السلوك، او المفاهيم. ولقد كان النقاد القدامى اكثر موضوعية حين قالوا: المتنبي وابو تمام حكيمان وانما الشاعر البحتري. وحكيمان تعني ان شعر المتنبي وابي تمام معرض للافكار الفلسفية والمنطقية، وان جانب العاطفة والخيال يختفي فيهما وهو بهذا شعر فكري، وليس بين الفكر والشعر تدابر وتضاد، بل اخذ وعطاء.. وفي الاحوال كلها لا يمكن ان ندخل هذه النماذج من شعر المتنبي وابي تمام وكثيراً ممن ذكرهم الدكتور الطاهر في زمرة الشعر التعليمي لأن الطابع العام للشعر التعليمي هو نظم المعارف والاستعانة بالحكايات على تقرير القضايا الاخلاقية، بينما نجد في هذه النماذج شيئا من الذاتية.

ونقول هذا، حتى لا نبخس اجيالا من الشعر حقهم، ونخرجهم من (جمهورية الشعر)، دون ان يكون في نيتنا الدفاع عن الخطابية او التقريرية أو الجفاف في الشعر.

وخلاصة القول في انواع الشعر انها اخذت تتداخل فيما بينها، ويتأثر بعضها ببعض، وتوسع هذا التداخل بين الفنون الجميلة لها كلها من جانب، وبين فنون الشعر والنثر من جانب آخر، وعلى نحو يحتاج الى شيء من

التفصيل ليس هذا موضعه.



الفصل الثامن
نظرية الأنواع الأدبية والنثر



تقدم الحديث عن الفرق بين الشعر والنثر وطابع كل منهما، ومرت الاشارة الى الرأي القائل بأن النثر العادي هو الأصل، وانه اقدم من الشعر، لكن الشعر اقدم من النثر بمفهومه الفني. وهذا مرتبط بالتطور الفكري لدى الانسان، وتطور احتياجاته التي تعج بها الحياة.

والآن ندخل الى عالم النثر الفني بأنواعه المعروفة: المقالة، الخطابة، القصة، المسرحية، الرسائل، المقامات، الخاطرة، السيرة الذاتية، ولكننا نريد الوقوف عند الانواع الاربعة الاولى، لشيوعها واهميتها في العصر الحديث.

اولا: المقالة

وهي نثر نثري فني محدد الطول، فلا هي بالقصة الطويلة، ولا هي بالخاطرة العجلى. وهي تشبه الشعر الوجداني من جهة، وتشبه القصة القصيرة والخطابة من جهة اخرى.

فهي تشبه الشعر الذاتي لأن كلا منهما تعبير عن مشاعر الانسان واحاسيسه ازاء المواقف ومظاهر الوجود بما في هذا التعبير من عاطفة جياشة، ولأن كلا منهما يميل الى التركيز، ويستخدم وسائل الفن المؤثرة في المتلقي[1] والمقالة تشبه القصة القصيرة في الحجم ومحدودية التجربة، وتختلف عنها عفويتها والتصاقها بذاتية الكاتب وشخصيته. وتلتقي بالخطابة من حيث القصر والانفعال، ولكنها اقل درجة في الانفعال منها، وانها لا تقدم مشافهة كالخطابة، وانها لا تميل الى المباشرة[2].

واذا كان الادب ينقسم الى ادب وصفي وآخر انشائي، فان من المقالة ما هو وصفي، ومنها ما هو انشائي. والمقالة الوصفية غالبا ما تكون ذات هدف تعليمي، فتكون منها المقالة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفلسفية والنقدية. والمقالة

(١) في النقد الادبي، د. عبد العزيز عتيق، ص٢٢٩.

(٢) مقدمة في النقد الادبي، د. علي جواد الطاهر، ص٢٦٢.

الانشائية هي النوع الفني الابداعي الذي يعبر من خلاله الاديب عن ذاته ونوازعه ونظرته الخاصة للافكار والاشياء من حوله.

وهي هذا النوع الذي نريد ان نتعرف على خصائصه الفنية، وان كانت هذه الخصائص تلتقي فيها او في بعضها مع المقالة التعليمية.

تتسم المقالة بالايجاز، فلا يسمح الكاتب لنفسه بكثير من التفصيلات والاستطراد، لأن ذلك يفسد وحدة المقالة التي تتركز حول فكرة واحدة يحشد الكاتب جهده ليدير الحديث حولها. كما تتسم ببروز طابع الشخصية، بحيث نستطيع التعرف على ملامح هذه الشخصية من سطورها، (فالمقال ليس حشدا من المعلومات، وليس كل هدفه ان ينقل المعرفة، بل لا بد الى جانب ذلك ان يكون مشوقا، ولا يكون المقال كذلك حتى يعطينا من شخصية الكاتب بمقدار ما يعطينا من الموضوع ذاته. فشخصية الكاتب لا بد ان تبرز في مقاله، لا في اسلوبه فحسب، بل في طريقة تناوله للموضوع، وعرضه اياه ثم في العنصر الذاتي الذي يضيفه الكاتب من خبرته الشخصية، وممارسته للحياة العامة)[1].

واذا كانت المقالة التعليمية تخضع للتخطيط والتصميم، اذ يضع لها الكاتب مقدمة مشوقة وعرضا ثم خاتمة، فإن المقالة الابداعية الانشائية تمتاز بالعفوية والذاتية، بحيث يناجي الكاتب قارئه، دون تكلف، وبما يشبه البث والهمس، وكأنه اخ او صديق كريم.

ومع هذا وذاك يعمد كاتب المقالة الى التصوير الجميل الذي يكون وليد التأثير والعاطفة، وليس وليد التصنع، واظهار القدرات البلاغية الذكية، مع شيء من الموسيقى اللذيذة التي قلنا عنها انها ليست وقفا على الشعر، بل للنثر موسيقاه كذلك.

والمقالة بمفهومها الحديث عند الغربيين اقترنت بشخصية ادبية مهمة في فرنسا هي شخصية ميشيل دمونتيني (١٥٣٣-١٥٩٢)، بما في مقالاته من حدة وطرافة

---

(١) الادب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، ص٢٨٩.

وطابع للشخصية واضح. واذا كان للفرنسيين رائدهم في كتابة فن المقالة الحديث، فان فرانسيس بيكون (١٥٦١-١٦٢٦) هو رائد هذا الفن في البيئة الانجليزية، دون ان يخفي نسجه على منوال مونتيني وتأثره بطابع مقالاته. وسوف يبقى اثر هذين الكاتبين بارزا في كل ما كتب في هذا الفن في القرن السابع عشر.

اما في القرن الثامن عشر، فقد اصبحت المقالة فنا ادبيا جديدا شائعا لدى الكثير من الكتاب، ولعل من ابرزهم رتشارد ستيل (١٦٧٢-١٧١٩)، وصديقه جوزيف اديسون. حتى اذا ما وصلنا الى القرن التاسع عشر اعطيت الصورة النهائية للفن المقالي الذي ظلت ظواهره وخصائصه متحكمة بهذا الفن حتى اليوم[1].

ويبدو ان نشأة المقالة في الادب العربي اقدم منها في ادب الغرب، ولا نقصد بهذا الخصائص التي انتهى اليها هذا الفن في العصر الحديث، بل نقصد ان الانواع المقالية في الادب العربي لقديم كانت سابقة لما عند الغربيين انذاك.

وتمثل المقالة في ادبنا القديم بما كان يسمى بفن الرسائل سواء اكانت رسائل ادبية او علمية، او اخلاقية، مثل رسائل عبدالحميد الكاتب وابن المقفع والجاحظ وابي حيان التوحيدي وغيرهم. وربما سمى العرب القدامى مقالاتهم بـ (الفصول). واذا كانت المادة اللغوية للمقالة موجودة في اللغة العربية، فانها لم تكن تعنى في العصور القديمة الكتابة الفنية بمواصفاتها المعروفة، بل تعني كلاما يقال، وهي من قال، يقول...

ولقد ساعدت ظروف العصر الحديث، بما ظهر فيه من حروف الطباعة وآلاتها، وبما انتشر فيه من صحف ومجلات، على نمو فن المقالة في الادب العربي الحديث وتطوره. وكان من جملة العوامل الاخرى المساعدة على بلوغ هذا الفن مداه في مصر خاصة، ظهور شخصية جمال الدين الافغاني، وهجرة الادباء الشاميين من لبنان وسورية الى مصر، واحتدام الصارع الحزبي والصراع الفكري والحضاري

---

(١) ينظر لتفصيل هذا في(مقدمة في النقد الادبي) ص٢٨٠ ومابعدها.

بين الحضارة المحلية العربية والاسلامية، وبين الحضارة الغازية الاوربية[1].

وكان معظم كتابنا في بدايات هذا القرن كتاب مقالة بالدرجة الاولى، ولك ان تذكر اسماء مثل محمد عبده وعلي يوسف والرافعي وطه حسين ومحمد حسين هيكل والعقاد والمازني واحمد حسن الزيات واحمد امين في مصر، وفهمي المدرس وصالح شكري في العراق، ومحمد كرد علي في سوريا، والبشير الابراهيمي في الجزائر، الى كثير غيرهم في الاقطار العربية...

وكانت الصحافة تستقبل هذه المقالات بحماس شديد، حتى ان بعض الصحف تخصصت في نشر مقالات كتاب معينين ومشهورين مثل مجلة البلاغ، والمؤيد، والرسالة. وقد جمعت تلك المقالات بكتب مستقلة مثل (من وحي القلم)، و (من وحي الرسالة)، و (فيض الخاطر) و (عيون البصائر)، وغيرها.

والحق ان كتاب هذه المقالات بلغو درجات عالية من التفنن، واختلفوا في خصائصهم الفنية، بحيث برز الطابع الشخصي الثقافي لكل واحد منهم، فخصائص اسلوب الرافعي بما فيه من قوة وحدة وبيانية.يختلف عن اسلوب المازني بما فيه من سهولة واستطراد وذاتية. كما ان اسلوب المازني الفكه المعبر عن الروح المصرية، يختلف عن اسلوب العقاد ذي الطابع العلمي والنظام الصارم، وهكذا...

وقد برز من كتاب المقالة، غير ما ذكرنا من اسماء، اسم الدكتور زكي نجيب محمود، الذي سمي بأديب الفلاسفة، وفيلسوف الادباء. وكان ان جمع مقالاته في كتاب سماه (جنة العبيط). وهو اسم لاحدى مقالاته. وكان قد تأثر بمنهج هذه المقالات بما قرأه من نماذج الفن المقالي في الادب الانجليزي عامة، وبمقالات الكاتب الانجليزي (ادسن) خاصة.

ومن شروط المقالة عند زكي نجيب محمود، وكما دونها في المقدمة التي كتبها

---

(١) ينظر، تطور الادب الحديث في مصر، د. احمد هيكل، دار المعارف، بمصر، ط٢، ١٩٧١، ص٧٠ وما بعدها.

لمقالاته (ان تصدر عن قلق يحسه الاديب مما يحيط به من صورة الحياة) و(ان يكون الاديب ناقماً، وان تكون النقمة خفيفة يشيع فيها لون باهت من التفكه) و (ان يكون لقرائه محدثاً لا معلماً و (ان تكون على غير نسق من المنطق، وان يكون اسلوبها عذباً دفاقاً)(١).

والحق ان مقالات زكي نجيب محمود في هذا الكتاب جاءت تمثيلا لهذه المبادئ الى حد كبير بما فيها من مضامين وما فيها من دعابة وسخرية هادية، واسلوب دفاق. ولنضرب لهذا مثلا بالمقالة الاولى (البرتقالة الرخيصة) التي بدأها بهذا الاسلوب المطبوع السهل: (لم اكد افرغ من طعام الغداء حتى جاءني الخادم بطبق فيه برتقالة، واخذت ادير البرتقالية في قبضتي وانظر اليها نظرة الاعجاب، فقد راعني اذ ذاك لونها البديع وجمالها الخلاب. وشممت لها اريجا طيبا، ولمحت في استدارتها ومسامها نضارة عجيبة، فاشفقت عليها من التقطيع والتشريح، ثم نظرت الى خادمي، وقلت مبتسما: لعل برتقالة اليوم يا سليمان لا يكون بها من العطب ما كان بتفاحة الامس، فقال: كلا يا سيدي، فلن يكون ذلك قط، فإن من خلال البرتقالة التي يتميز بها عن سائر الوان الفاكهة ان العطب يبدأ به من خارجه لا من داخله، فان وجدت قشور البرتقالة سليمة فكن على يقين حازم بأن لبابها سليم كذلك. فالبرتقالة بذلك امينة صريحة صادقة لا تخفي بسلامة ظاهرها خبث باطنها)(٢).

وهكذا يدور الحوار بين الكاتب وخادمه ليتناول عيوب المجتمع في تقويم الاشياء حين يبهره ظاهرها، ويغفل عن جواهرها، دون ان يشعر القارئ بثقل الحديث او هدفه التعليمي.

واذا كنا مع الكاتب في هذا النوع الجديد من الفن المقالي، فلماذا يصر على ان يكون فيه ناقما ساخطا على المجتمع، ثم لماذا يصر على ان تكون المقالة عندنا (هدما لما يتشبث به الناس على انه مثل اعلى، وما هو الا صنم تخلف من تراث

---

(١) جنة العبيط، المقدمة، مطبعة التألف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٤٧، ص١٠٤.

(٢) نفسه، ص١٢.

الاقدمين؟) اليست هناك مندوحة لاهداف اخرى او انماط اخرى للمقالة.

على اننا ينبغي ان نشير الى ان الكاتب كان في ثورة شبابه، وكان معجبا بالمجتمع الانجليزي حد الانبهار، وقد غير كثيرا من مفاهيمه حين امتد به العمر..[1].

مهما يكن فهذه اشارة الى اديب واحد من كتاب المقالة، ولو امعنت النظر في مقالات كل واحد منهم لوجدتها عالما متفردا من الخصائص الفنية والنفسية.

ثانيا: الخطابة

يعرفها الدكتور احمد الحوفي بقوله: (هي فن مشافهة الجمهور واقناعه واستمالته)[2]. وبهذا نكون امام الوظيفة الاجتماعية والجماهيرية للخطابة. ويمكننا الافادة مما يقرره علم الاجتماع والاعلام في كيفية النفاذ الى نفوس الجماهير والتأثير فيها، وذلك بمخاطبة الضمير الجمعي فيها.

ولقد كان تأثير الخطابة كبيرا في العصور القديمة لأنها من الوسائل المهمة والمباشرة في مخاطبة الناس، اذ لم يكن حينئذ ما نعرفه في المجتمع من صحف واذاعات مرئية ومسموعة ووسائل اتصال متعددة كما نعرفه اليوم في مجتمعاتنا. وبسبب من هذا انكمشت الخطابة في هذه الايام، او قل تأثيرها، ولم تستطع ان تنافس غيرها من وسائل الاتصال المغرية السريعة على الرغم من وجود الدواعي الكثيرة لانشاء الخطابة[3].

وهذا التعريف يضعنا امام الخصائص التي يمتاز بها الخطيب والخطبة كي تتم له استمالة السامع ويتدرج في اقناعه.

---

(١) ينظر دراسة للبحاث بعنوان (زكي نجيب محمود اديباً)، وكانت قد قدمت الندوة التي عقدت بالجمعية الفلسفية بعمان في صيف عام ١٩٩٤/ بمناسبة وفاة الكاتب.

(٢) فن الخطابة، ص٢٥.

(٣) الادب وفنونه، د.محمد مندور، ص١٥٥.

فمن الخصائص التي يجب توفرها في الخطيب الناجح قوة شخصيته وارادته وقوة ايمانه بما يقول، لأنه لا يقوى على توصيل الأفكار الى الآخرين من لا يؤمن بهذه الافكار. بالاضافة الى سعة في الاطلاع وعمق في الثقافة ومعرفة بنفسيات الجمهور وعاداته وتقاليده. وهذا قريب مما كان يشير اليه القدماء من تعريفات البلاغة بانها مناسبة مقتضى الحال، ولكل مقام مقال[1].

وفهم مقتضى الحال تعني معرفة رضى الجمهور او سخطه واشمئزازه والتصرف على ضوء الحال والموقف، ولا بد في هذا من صبر وقوة احتمال ومثابرة، لأن الخطيب ليس دائما متحدثا الى انصاره ومؤيديه، بل قد يخاطب من يختلف معه او يعاديه.

وفوق هذا لا بد للخطيب من قدرة على الارتجال وسرعة البديهة. ومن دون هذا قد يقع في موقف او مأزق لا يستطيع الانفعالات منه. ومن جيد ما يروى في المواقف الناجحة لبعض الخطباء ان السياسي الانجليزي لويد جورج الذي خطب مرة فقال: (سنعطي الحكم الذاتي لكندا، وسنعطيه لايرلندا، وسنعطيه.... ولم يتم الكلمة حتى قال احد السامعين: لجهنم!! فرد عليه لويد جورج بقوله: وذاك يعجبني أن يتذكر كل انسان وطنه!!)[2]. ومن لطيف ما يروى كذلك، ان احد الخطباء كان مسترسلا في خطبته ففاجأته امرأة من خصومه قائلة: (لو كنت زوجي لسقيتك السم) فرد عليها في الحال (ولو كنت زوجتي لشربت السم من يديك راضيا!!)[3].

فضلا عن هذا كله، فلا بد للخطيب من جهارة في الصوت وحسن تنويع وتناغب وتناسب وحسن اشارة ولباقة، وهذا يرتبط بسلامة اجهزة الصوت، وبعدها عن العيوب الخلقية من مثل اللثغ وهي من عيوب اللسان، وبتخلصه من العي

---

(١) علم المعاني، د.عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية-بيروت، ط١، ١٩٨٥م، ١٤٠٥هـ، ص١١.

(٢) فن الخطابة، ص٢٥.

(٣) المصدر السابق، ص٢٤.

والحصر، وهي من قبل ضيق الصدق والانحباس.

واذا كانت هذه الظروف تتعلق بالخطيب نفسه، فان النص الخطابي يشترط فيه شروط منها الا تكون الخطبة طويلة فتسبب الملل للسامعين، وان لا يستطرد فيها الخطيب الى قضايا هامشية وليست من صلب الموضوع الذي ندب نفسه لايضاحه والدفاع عنه او لاثارة الجماهير لتقف معه. وبناء على هذا، فلا بد لافكار الخطبة ان تكون واضحة بعيدة عن الغموض، كما ام الفاظها يجب ان تكون مختارة حسنة الوقع على الآذان مما يولد عنصرا من الايقاع يستهوي السامع ويشد انتباهه الى الخطبة. ولعل ما عرف من السجع المعتدل غير المبالغ فيه يساعد على تعميق هذا الايقاع ولتنغيم فضلا عن التناسب والتناسق بين الجمل من حيث الطول والقصر. وربما كان التكرار للالفاظ والجمل عاملا من عوامل التوصيل والتبليغ واحداث النغم في اذن السامع.

وللخطباء اساليب من التوكيد والنداء والتنبيه، وهي اساليب ملازمة للخطبة من اجل ابقاء المستمع قريبا من اهداف الخطيب وغاياته.

وبما ان الخطابة فن استمالة الجماهير واقناعها فلا بد لها من قوة العاطفة او عمقها او رهافتها، او ما شئت من هذه الصفات للاحاسيس والمشاعر، ولا بد للخطيب الموهوب -كذلك- من قدرة على التخيل والتصوير الذي يلبس الفكرة والعاطفة ثوب التأثير والولوج الى قلوب المستمعين[١]. وبهذا تكون الخطبة -من بعض جوانبها- قريبة من الشعر، بما فيه من خصائص عاطفية وموسيقية.

اما احتواء الخطبة على القيم الانسانية الخالدة كالعزة والكرامة والغيرة على العرض، والدعوة الى التآلف والمحبة بين ابناء الوطن[٢]، فعنصر لا يمكن اغفاله حين يتحدث المتحدث عن الخطبة الناجحة المؤثرة.

---

(١) الاسلام والفن د. محمود البستاني، ص١٤٥.

(٢) الادب وفنونه، د. مندور، ص١٥٥.

وقد تتغير هذه الشروط او تتلون بلون الخطبة ونوعها، فميادين الخطابة واسعة، فهي سلاح بيد الحاكم وبيد المصلح الاجتماعي وقائد الجيش وعالم الدين وصاحب القضاء، وهي من الميادين الهامة للتعبير عن الافراح والاتراح، وهي من وسائل تكريم العظماء والاحتفاء بهم، وتسجيل ادوارهم ومواقفهم. ولذلك فانواعها كثيرة، وقنواتها متعددة. ولعل ابرز انواعها: الخطابة الدينية والسياسية، والقضائية، والاجتماعية، والحفلية والحربية... ولكل نوع من انواع الخطابة هذه خصوصيات وشروط، ولكل منها رموزه ونماذجه، ولا نحسب هذه الصفحات بقادرة على عرض مثل هذا الكم.

ونريد ان نعرض لتاريخ الخطابة لدى الاوربيين والعرب. فمن المعروف ان هذا الفن لازم حياة كثير من الشعوب خاصة تلك الشعوب التي استطاعت ان تبني حضارات كقدماء الصينيين والمصريين والعراقيين، ولكن ليس لدينا من نصوص الخطابة لدى تلك الامم ما يساعدنا على دراستها. اما الاغريق والرومان والعرب، فقد تركوا لنا آثارا خطابية يمكن الوقوف عندها والاستدلال على طبيعتها والظروف التي نشأت فيها.

لقد ساعد على نمو الفن الخطابي لدى الاغريق عاملان مهمان هما: اجواء الديمقراطية في الحكم والعلاقات، والحروف الخارجية بينهم وبين الفرس والطرواديين، وكانت حروبا سجالا امتدت لفترات طويلة، فكانت الخطابة اداء لشحذ الهمم، والذب عن الكرامات والاوطان، وتعبيرا عن روح الانتصار والزهو في الحالات التي تكون فيها الغلبة لهم. وليست الدولة الرومانية التي ورثت الدولة اليونانية بأقل حروبا، فكان ان ورثوا الخطابة من اسلافهم اليونانيين، ونشأ في اجوائهم ابرز الخطباء في تاريخ هذا الفن، وهو (شيشرون).

وحين يحل القرن الرابع الميلادي، ويصبح الدين المسيحي دينا رسميا لروما في زمن الامبراطور قسطنطين يكون للخطابة الدينية شأن كبير، لتبليغ قيم الدين الجديد، وتثبيت ركائزه في البيئة الجديدة.

ويستمر للخطابة دومرها في البيئات الاوربية في عصر النهضة وفي القرنين السادس والسابع عشر، وتتعاظم اهميتها في ظل الثورة الفرنسية ابان القرن الثامن عشر، بما سبق هذه الثورة من مخاضات، وما رافقها من صراعات، وما انتهت اليه من نتائج ليس في فرنسا وحدها بل في اوروبا عامة. ولكن صوت هذا الفن اخذ يضؤل، او قل يتلون حسب ظروف الحياة العلمية والعملية في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، فيصبح من الوانها المحاضرة او الحديث او الكلمة، وان كانت صورتها المعتادة لم تمح، بل هناك ضرورات ثابته لانشائها[١].

اما البيئة العربية فنشوء الخطابة فيها كان امرا طبيعيا دون تأثرها باداب امم اخرى او بيئات اخرى. ولقد وجدت الخطابة ما يساعد على نموها في البيئة العربية الجاهلية، فلقد كان القوم اهل لسن وبلاغة، واهل حروب ومناظرات ومفاخر.. وهذه محاضن جيدة تترعرع في ظلها الخطابة.. وكان لها ذلك.

وحين اطل الاسلام على تلك البيئة كان رجاله هم رجال الحياة العربية، وكانت الفرص التي اوجدتها الدعوة الاسلامية في حاجتها الى من يعرض مبادئ عقيدتها على الناس، قد ساعد على تطور الخطابة وتلوينها وتأثرها بكتاب الله واساليبه. فكان رسول الله (صلى الله عليه وسلم) اعظم الخطباء، فقد اوتي جوامع الكلم، وفصل الخطاب، وهو القائل: انا افصح العرب بيد اني من قريش[٢]، ثم كان من بعده الخلفاء الراشدون ولعل الامام علي (رضي الله عنه) من ابرز هؤلاء الخلفاء قدرة على البيان الخطابي، فقد بلغت الخطابة على يديه اوج قدرتها على التأثير والتحريض. وما وصلنا من خطبة في (نهج البلاغة) شاهد على هذه القوة التي استمدت موهبتها من كتاب الله وبلاغة رسوله ومؤثرات المرحلة وانتسابها الى البيئة العربية. والحق انك تستطيع ان تجد معظم الصفات للخطيب الموفق والخطبة

---

(١) يراجع لتفصيل هذا، مقدمة في النقد الادبي، ص١٤٧-١٦٧

(٢) ينظر، اعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، بيروت، ب ط، ب ت، ص٣١٢.

المؤثرة في خطب الامام.

اما العصر الاموي فقد ازدهرت فيه الخطابة ازدهارا لم تبلغه في عصر آخر، وذلك لكثرة الدواعي التي تثير كوامن الخطباء وتغريهم بركوب هذا الفن لبلوغ مقاصدهم، ولا عجب، فقد كانت المرحلة مرحلة تطاحن سياسي وصراع مذهبي بين الاحزاب الأموية والشيعية والزبيرية والخوارج. ويذكر الباحثون من خطباء هذا العصر قطرى بن الفجاءة وابا حمزة الشاري، وزيد بن جندب والضحاك بن قيس والطرماح ممثلين للخوارج، والحسين بن علي بن ابي طالب وعلي بن الحسين، وزيد بن علي والمختار الثقفي وسليمان بن صرد الخزاعي وبني صومان ممثلين لاتجاه اهل البيت النبوي وانصارهم، وعبدالله بن الزبير اخاه مصعبا خطباء الحزب الزبيري. ومن خطباء الحزب الاموي الحاكم يذكرون زياد بن ابيه، والحجاج بن يوسف وعمر بن عبدالعزيز، وخالد بن عبدالله القسري، ويوسف بن عمر الثقى[1]. وهذه الكثرة الكاثرة -وان لم نأت على ذكرهم جميعا- تدل على المدى الذي استوعبته ساحة الخطابة هذا العصر.

وحين هبت رياح الثورة العباسية واستأصلت الأمويين كان للعباسيين خطباؤهم المفوهون، وحين قلت الحاجة الى الخطابة مع الاستقرار السياسي النسبي ابان قوة العباسيين، وجدناها تزدهر ثانية على يد المعتزلة واصحاب الفرق الكلامية الذين اعتمدوا على وسيلة الخطابة لحمل الناس على منهجهم في التفكير وطريقهم في فهم القرآن والشريعة بعامة.

وتمر عصور خمول وفتور على الخطابة في العصر العباسي الثاني، والعصر السلجوقي وعصر المماليك والعثمانيين، لتجد لها ظروفا مناسبة في العصر الحديث عصر الصراع من اجل البقاء امام هجمات الاستدمار او الاستعمار، كما شاع الاصطلاح عليه خطأ فازدهرت الخطابة في العصر على يد المصلحين الاجتماعيين

---

(١) الفن ومذاهبه في النثر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧، ص٦٨-٧٠.

والدينيين والسياسيين والقادة العسكريين. وكانت مادة الخطابة التحريض على العودة الى النبع الصافي القرآن والسنة، فلا يصلح آخر هذه الامة الا بما صلح به اولها، كما روى في الاثر. كما كان الاستنهاض والدعوة الى الجهاد والذب عن الاوطان والاعراض، ورفض الاذلال الذي مارسته الدول الاوربية الغازية باساطيلها وآلاتها الحربية الحديثة.

ويذكر من الخطباء في هذا المجال، وفي مصر خاصة، محمد عبده، واحمد عرابي زعيم الثورة المصرية عام ١٨٨١، وعبدالله النديم خطيبها المصقع ومصطفى كامل ومحمد فريد وجدي زعيما الحزب الوطني وغيرهم(١). ويضاف الى هذا خطباء في الاقطار العربية الاخرى تشابهت ظروفهم وظروف مصر في الاحتلال، والمجابهة والدعوة الى الاصلاح والنهوض. وكانت الخطب، كما ذكرنا، كثيرة منها الدينية ومنها السياسية ومنها المحفلية، ومنها القضائية(٢). وهذه نموذج مجتزأ من خطبة لعبدالله النديم يحرض فيها المصريين على مقاومة الاحتلال الانجليزي للاسكندرية عام ١٨٨٢:

(يا بني مصر: هذه ايام النزال، هذه ايام النضال، هذه ايام الذود عن الحياض، هذه ايام الذب عن العراض. هذه ايام يمتطي فيها بنو مصر صهوات الحماسة، وغوارب الشجاعة، ومتون الاقدام لمحاربة عدو مصر بل العرب، بل الاسلام، الدولة الانجليزية خذلها الله، ورد كيدها في نحرها، فقاتلوهم قتال المستميتين. وليجدوا فيكم غلظة، واعلموا ان الله مع المتقين. قوم نقضوا العهود، ونكثوا الايمان، وهموا باخراج اهل الحكم، وهم بدأوكم اول مرة. (اتخشونهم؟ فالله احق ان تخشوه ان كنتم مؤمنين).

وتلاحظ معي التكرار والتناسق والانسجام بين الجمل، وشيئا من السجع غير

---

(١) في الادب الحديث، د. عمر الدسوقي، دار الفكر، بيروت، ط٨، ١٩٧٣، ص٢٩٦.

(٢) تطور الادب الحديث في مصر، د. احمد هيكل، دار المعارف، ط٢، ١٩٧١، صفحات، ١٧٢،١٨٢،٣٩٧،٤١٣.

المتكلف، والاستمداد من القرآن معاني والفاظا وروحا. وهذا من مستدعيات الموقف ولوازمه آنذاك.

ومع ما لهذه الخطبة من تأثير، فان الخطابة فيما بعد قل شأنها امام وسائل الاعلام الاخرى، كما ذكرنا، وان كانت الدواعي والمحفزات للخطابة ما زالت قائمة، فنحن ما نزال في اجواء من التخلف والمغلوبية لا نحسد عليها!! وهي -لو استثمرت- لشجعت على نهضة جديدة من الخطابة.

ثانيا: القصة

وهي شكل من اشكال التعبير النثري له خصائصه التي تميزه عن فنون النثري الاخرى، وتختلف هذه الخصائص باختلاف نوع القصة وموضوعها وقالبها. ولكنها بشكل عام تتخذ من الحدث مادة لتسرد الحديث حوله، معتمدة على عنصر الشخصية التي تتعامل مع الحدث، وتسير به من مقدماته الى نهايته. وكل ذلك مرتبط ببيئة معينة وزمان محدد، ومساق لغاية او هدف معين.

وهي قديمة قدم المجتمعات الانسانية، ولكن تطورها من الشكل البدائي الساذج الى الصورة الفنية الناضجة مر بمراحل متعددة في المجتمعات الانسانية، كما سنلاحظ في حديثنا عن القصة في الادب العربي القديم والحديث.

والحق ان القصة اكثر قدرة من الشعر في رصد الواقع الانساني وتسجيل احداثه وتعميق روحه، واحداث التغيير فيه، بينما يسيطر العنصر الوجداني على الشعر في أهم نوع من انواعه، ويجعله تعبيرا عن حالات جزئية في النفس الانسانية او الحياة الاجتماعية.

ويتحدث النقاد عن انواع من القصص عديدة، فهي على ضوء الطول والقصر تنقسم الى: الرواية والقصة والقصة القصيرة والاقصوصة. وهم يختلفون في مقاييس التعرف على هذه الانواع فالامريكيون يتخذون من عدد الكلمات او عدد الصفحات مقياسهم، فيرون ان الرواية هي ما حدث على ما بين (٢٥٠-٤٠٠) صفحة، واذا ضمت ما بين (١٣٠-١٥٠)، فهي قصة او رواية قصيرة، واذا كان عدد صفحاتها

يتراوح ما بين (٢٠-٣٠) صفحة، فهي قصة قصيرة. اما اذا كانت صفحاتها تتحدد بـ (٤-٧) صفحات، فهي اقصوصة.

وهناك من النقاد من جعل الزمن الذي تقرأ فيه القصة، كما كان من رأي (ادجار الان بو) الامريكي الذي اعترض على المقياس العددي، وقال بأن الاقصوصة هي ما استغرق وقت قراءتها اقل من نصف ساعة. والقصة هي ما يفوق زمن قراءتها نصف الساعة الى الساعة. اما الرواية فقراءتها تستغرق اكثر من ساعة[1]. وللنقد الفرنسي رأيه المغاير في هذا المجال، فهو ينظر الى التجربة والوجدانية، فاذا كانت فردية ذات دفقة شعورية واحدة، فهي قصة قصيرة، اما اذا كانت ذات دفقات متعددة، ومخاضات اجتماعية متشابهة فهي رواية[2].

وتتعدد الاراء وتتشابك في هذا المجال، وربما يكون كل ما قيل مفيدا اذا اضيف اليه القول بأن القصة القصيرة هي التي تصور لحظة من الحياة، وهي التي لا تعنى بالتفاصيل ولا تلزم ببداية او نهاية. والقصة هي التي تتناول جانبا من الحياة، بينما تشغل الرواية جزءا اكبر من الحياة وبأبعادها الاجتماعية والحضارية.

وتقسم القصص على ضوء القالب الذي تصب فيه، فقد تكون على شكل مقالة قصصية، كما نلاحظ من قصص المنفلوطي، او الرافعي، وقد تكون بقالب من المذكرات اليومية حيث يعتمد الكاتب فيها على تسجيل الاحداث التي تجري مؤرخة يوما بعد يوم، مثل (اعترافات فتى العصر) لجان جاك روسو، و (يوميات نائب في الارياف) لتوفيق الحكيم. وقد تفرغ القصة بقالب المقالة، كما هو معروف من مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري والمويلحي في (حديث عيسى بن هشام) وقد تكتب القصة على شكل رسائل. كما هو معهود من قصة (بول وفرجيني) التي ترجمها المنفلوطي بعنوان (الفضيلة). وقد تكون القصص بقالب شعري، مثل

---

(١) تذوق الادب، د.محمود ذهني، ص٣٧.

(٢) المصدر السابق، ص٣٨.

قصص احمد شوقي التي نظمها للاطفال، وقصص مطران خليل مطران الشعرية[1].

اما من حيث مضامين القصص، فتقسم الى القصة الاجتماعية والتاريخية والعاطفية والفلسفية والعلمية. وهذا لا يعني ان تكون القصة وقفا على لون واحد من هذه الالوان الموضوعية، ولكن العبرة بسيادة طابع واحد عليها، يغلب فيها، ويسمها بميسمه[2].

وهناك من القصص ما هو ذو طابع تسجيلي او تحليلي او ذهني، كما سنلاحظ من خلال حديثنا عن مقومات القصة وعناصرها.

وليس في نيتنا ان نتحدث عن انواع القصة الاربعة وقوالبها ومضامينها بل سنكتفي بالحديث عن الرواية والقصة القصيرة لشيوعهما ودالتهما على غيرهما. ونبدأ بالحديث عن عناصر الرواية ومقوماتها:

اولا: الحدث

الاحداث في الحياة كثيرة منها الجليلة الشأن، ومنها الهينة. وليست قيمة الحدث في العمل الروائي بطبيعة الحدث ذاته من حيث عظمته او حقارته، او من حيث فرديته او جماعيته، بل العبرة بالطريقة التي يتناول فيها الكاتب الحدث، وكيفية رصده والتعامل معه وربطه بعناصر القصة الاخرى ربطا عضويا بحيث لا يبدو وكأنه عنصر منفصل او مقصود لذاته.

والقصص تختلف في درجة عنايتها بهذا العنصر، فمنها ما يعتمد عليه اعتمادا كليا، كما هو معلوم من قصص المغامرات والقصص البوليسية.|ومن القصص

---

(١) القصة والرواية، د. عزيزة مريدن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ط١، ١٩٧١، ص٢٣.

(٢) تعريف بالنثر العربي الحديث، د.عبدالكريم الاشتر، مطبعة ابن حيان، دمشق، ط١، ١٩٨٢، ص١٨٤.

المشهورة التي تعني بالاحداث قديما قصة الف ليلة وليلة العربية، والفرسان الثلاثة لديماس. وما تكتبه اجاثا كريستي من قصص تدور حول الجريمة وتصورها[1].

كيف تجري الاحداث؟ وهل هناك رابط يربطها، او انها تعتمد على عنصر المصادفة، او تدخل القدر المفاجئ؟ يقول كتاب القصة المتمرسون ونقادها ان سير الاحداث يتم وفق نظام العلة والمعلول، او السبب والمسبب بحيث لا يجري حدث الا وهو نتيجة لحدث سابق او مؤثر سابق سواء أكان هذا المؤثر معقولا ظاهرا، او مبهما غامضا. وهذا لا يعني ان تتسلسل الاحداث تسلسلا رتيبا متوقعا، بل قد تأتي غير متسلسلة، وقد تبدو متناقضة في الظاهر، ولكن هناك خيطا شفيفا ينتظمها ويربط بين اجزائها ويفسر تعاقبها او عدم تعاقبها.

وسواء اسارت الاحداث حسب نظام منطقي متعاقب او بدت غير منسجمة في ظاهرها، فانه لا بد من عنصر التشويق الذي يجذب القارئ ويشده الى متابعة الحدث من بدايته حتى نهايته. فما هو هذا التشويق وما هي ادواته ووسائله.؟ هنا يتمايز كتاب الرواية في اظهار براعتهم فليست هناك وسيلة واحدة، فلكل روائي وسائله، ولكل حدث طريقة خاصة للتشويق. ولعل عنصر الترقب وابقاء الحل مخيما على نبضات قلب القارئ، لا يدري ماذا سيكون وكيف تنتهي هذه الكارثة او كيف يهل بارق الامل، لعل هذا ابرز عناصر التشويق وشدة الانتباه.

يبقى، من الضرورة، الاشارة الى ان الحدث ليس من اللازم ان يكون مطابقا لما يجري في الواقع، اذ الواقع محدد، واحداثه تعد محددة، اذا ما قورنت باحداث الحياة، بما فيها من ماض ومستقبل وبما فيها من محتمل وغير محتمل. وخير مثال لهذا قصة (هاملت) لشكسبير، التي استطاعت ان تلم بما يمكن ان يقع في الحياة البشرية، دون الوقوف عند بيئة محددة او وظيفة من الناس معينة. ولعل هذا هو سر خلودها وشهرتها[2].

---

(١) النقد الادبي الحديث، اصوله واتجاهات رواده، د. محمد زغلول سلام، ص١١١.

(٢) القصة والرواية، ص٢٦.

وليس سمة اهمية في ان يبدأ القاص الحدث من بدايته او من نهايته، بل الاهمية تكمن -كما قلنا- في طريقة المعالجة، وابقاء القارئ في حالة توتر وارق حتى يطمئن على مصير هذا الحدث من حوادث الدنيا.!!

ثانيا: الشخصية والشخصيات

واذا كان للحدث هذه الأهمية بحيث لا تجري قصة بدون حدث، على اختلاف في حجم هذا الحدث او خطورته، فانه لا بد من وجود شخصية او شخصيات تسير الحدث الى الوجهة التي يظهر فيها عامل الارادة الانسانية وهي تصارع من اجل تغيير مسار الاحداث. وقد توفق في مسعاها هذا. كل ذلك يجري ضمن تطويع القاص للحدث والشخصية لخطته التي اختطها لمجريات العمل القصصي.

والشخصية هي التي تبث عنصر الحركة والحيوية في مسار الحدث. فما الحدث -في الواقع- الا هذا الزمن المتحرك، والا هذا الكائن الانساني الدائب الحركة، الرافض، او الراضي، السمح او الصعب، السوي او المعقد، وهو يحاول التكيف مع الواقع او تغييره. وليس ضروريا ان تكون الشخصية انسانا، وان كان هذا هو الغالب، فمن كتاب القصة من يجعل البطل او الشخصية حيوانا او شجرة، او مكانا، كما هو الشأن مع المتفننين من كتاب القصة في العصر الحديث.

وقد تكون الشخصية عنصرا بارزا في القصة، بحيث تطغى على الحدث فتسمى قصة الشخصية، وهذا ما نلاحظه في قصص المرحلة الرومانسية في القرن الثامن عشر والنصف الاول من القرن التاسع عشر. ومعروف ان القصة تحتوي شخصيات متعددة يكون منها الرئيسي ويكون منها الثانوي، فهناك مع البطل الزوجة، والصديق، والخادم، والطبيب، كما نشهد نحن في حياتنا من علاقات متشابكة مع الناس.

ويشترط الباحثون في الشخصية القصصية شروطا منها:

١- ان تكون منسجمة مع ذاتها، فلا يبدو فيها التناقض في سلوكها، كأن تظهر مرة كريمة واخرى بخيلة، او مرة شجاعة واخرى جبانة. اللهم الا اذا جعلها

القاص في سياق يبرر تناقضها هذا.

٢- ان تكون حيوية فعالة ومتفاعلة مع الاحداث ومتطورة بتطورها. بمعنى الا تكون جامدة على حال واحدة. فما هكذا يبدو الاشخاص في الحياة، الا نادرا.

٣- ان تكون في صراع دائم مع ذاتها وعواطفها او عقلها، وربما كانت في صراع مع الاخرين من الذين يناوئونها وينافسونها على المنصب او الجاه، او يريدون مصادرة حريتها او محاربة عقيدتها[١].

وقد كان لعلم النفس وتطوره في العصر الحديث اثر بارز في تحليل الشخصية الانسانية في العمل القصص. فالشخصية الانسانية، لها جانب ظاهر وواضح امام الناس، وجانب خفي لا يعرفه الناس، وقد لا تعرف الشخصية نفسها مصدره. والكاتب الروائي ينجح حين يتجاوز الظاهر في ملامح الشخصية ليتغلغل في اعماقها، ويفسر -بطريقة فنية- تناقض سلوكها كما يبدو للناس.

وهذا لا يعني ان يقف القاص عند هذا البعد النفسي الظاهر والباطن للشخصية، بل لا بد ان يعني بابعادها الجسدية الخارجيةوالاجتماعية المتشابكة، والتي كثيرا ما تتحرك على ضوء ضغوطها.

وبناء على هذا التصرف او التحرك تكون الشخصية اما مسطحة تكرر نفسها في اغلب صفحات القصة، فلا تتأثر بالاحداث ولا تتغير بتغيرها. وهذه الشخصية من السهل اكتشاف ملامحها لأول وهلة، واما نامية، وهي الشخصية التي لا تبدو ملامحها فور ظهورها، بل تتكشف شيئا فشيئا بتطور احداث القصة[٢].

ثالثا: البيئة الزمانية والمكانية

وهذا العنصر من ملازمات القصة، لانه لا يمكن تصور احداث تقع دون

---

(١) المصدر السابق، ص٢٨.

(٢) النقد الادبي الحديث، اصوله واتجاهات رواده، ص١١٤-١١٥.

ارتباطها بزمن او مكان معين. والكتاب ليسوا سواء في العناية بهذا الجانب او ذاك من البيئة، فقد يكون الاهتمام منصبا على المناخ السياسي، او يكون معنيا بوصف الريف او المدينة او يقف تحليله للمشكلات الاجتماعية والعاطفية في بيئة ما.

وليس هناك حدود ما للبيئة التي يرسمها القاص، وتتحرك من خلالها الشخصيات وتتعاقب الاحداث، فقد تكون البيئة بيئات متعاقبة كما في الرواية الضخمة التي ترصد التطور التاريخي لأمة او فكرة ما بعرض روائي مشوق. وليس بمستنكر على القاص ان تدور احداث قصته في اكثر من مكان حسب ما يقتضيه تطور الحدث وملابسات تنقل الابطال.

ويرى بعض النقاد ان زمان الحدث ومكانه يساعدنا على تقريب العمل القصصي من اذهان القراء، وجعله ممكن الحدوث او محتمله. (لأن أي نتاج ادبي يفتقر الى الزمان والمكان لا يعد معقولا، ولا يتفق مع خبراتنا والواقع المعيش. وهذا يعني ان وظيفة الزمان والمكان في العمل القصصي هي خلق الوهم لدى القارئ بأن ما يقرأه قريب من الواقع او جزء منه[1].

رابعا: الفكرة او الهدف

في هذا المجال هناك نظريتان في الادب هما نظرية الفن للفن، ونظرية الفن للمجتمع، فالنظرية الاولى تعنى باتقان الفن القصصي والعناية بعناصره والثانية تعني بمضمون الفن وغايته. وليس الحد بين هاتين النظريتين فاصلا بهذه الصورة. فقد يتبدى لنا الهدف مع نتاجات النظرة الأولى كما قد نجد صياغة عالية وتأنقا فنيا ظاهرا مع نتاجات النظرية الثانية.

والحقيقة انه لا يوجد فن قصصي دونما هدف او غاية، ولكن الفارق هو بين قصة يكون الهدف فيها مباشرا وبارزا وبين قصة يستوحى منها الهدف استيحاء.

ويبدو ان نظرية الفن لذات الفن لم تعد موجودة في واقع الحياة. على انه لا

---

(١) في النقد الادبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، والمصدر المحال اليه، ص١٣٨.

ينبغي ان نخضع الفن لافكارنا بطريقة فجة وخطابية مباشرة، او ان نجعل الفن في خدمة السلطان او الحزب او أي اتجاه سياسي معين، لأنه -مع هذا- تضيع حرية الاديب، ويصبح الالتزام الزاما. اللهم الا اذا تناغمت الفكرة السياسية او العقدية واصبحت جزءا من كيان الأديب وذابت في ثنايا العمل القصصي، وجعلت منه خلقا سويا غير مفتعل، فحينئذ تكون الفكرة السياسية وكأنها جزء من الكيان الانساني الذي يحب، ويتزوج، ويستشهد من اجل الوطن، او يناضل من اجل عقيدة سياسية. ولعلك تتذكر رواية (رجال تحت الشمس) لغسان كنفاني التي تعرض واقعا سياسيا وصراعا حضاريا، ومأساة انسانية يعيشها الفلسطينيون، ولا احد يقول بأن غسان كنفاني وظف الفن لقومه او وطنه. فالعبرة اذا بالصورة الفنية التي تعرض بها الفكرة، وليست بالفكرة ذاتها.

ومن النقاد من يتحدث عن عناصر فنية اخرى للقصة كالحبكة والسرد. ويقصدون بالاولى طريقة اجراء الاحداث وترابطها فهناك الحبكة القصصية المتماسكة، وهناك الحبكة المفككة. واعتقد ان هذا الصق بالحديث عن الحدث وطريقة معالجته.

اما السرد فيقصدون به نقل الحادثة من صورتها الواقعية الى صورة لغوية، بحيث ترد الالفاظ على لسان البطل وبضمير المتكلم او بضمير الغائب، او المخاطب، وقد يكون الشكل اللغوي على طريقة الرسائل او الوثائق. والامثلة على هذا التنوع السردي كثيرة[١].

خامسا: الاسلوب

لقد تحدثنا عن الاسلوب في فصل (عناصر العمل الادبي). وقلنا انه طريقة الكاتب في صياغة كلماته او نقل احاسيسه عبر جماليات الصور والخيال. والقصة كأي عمل ادبي تكون العناية باللغة العربية فيها في المحل الأول، بما في هذه اللغة

---

(١) فن القصة، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٥٩، ص٧٧-٨٢.

من جدة ومعاصرة، واستحداث علاقات بين الالفاظ، وبما فيها من قوة ايحاء وتصوير وتنغيم. ولكن لكل نوع ادبي لغته فلغة الشاعر غير لغة الروائي وهي غير لغة كاتب المقال او الخطيب، وهذه حدود شفيفة وليست فاصلة.

لقد دار حديث طويل حول اللغة العامية واللغة الفصحى في الرواية والقصة. والكلمة الفصل في هذا المجال بأنه لا غنى للقاص العربي من ان يعبر باللغة الفصحى التي تنتظم الاقطار العربية كلها، وتتجاوز ذلك الى الاقطار الاسلامية، وتغور في التاريخ القديم، وترسم ملامح المستقبل الذي يطمح للتوحيد.

ولكن ثمة فرق فصحى وفصحى، ونريد بالفصحى هنا لغة العصر التي تنبض بالحياة التي نحياها اليوم، وليست الفصحى التي عاشها اباؤنا قبل الف عام. كما ان اللغة القصصية قد تستعين باللغة الدارجة احيانا، سواء في بعض المفردات، على السنة الشخصيات او في لغة الحوار خاصة.

وللحوار وظيفة فنية في سبر اغوار النفسية الانسانية، واضفاء الحيوية على السرد القصصي الذي قد يكون مملا اذا كان وصفا باهتا، فضلا عن ان الحوار مجال لابراز عناصر الصراع الخارجي والداخلي بين الشخصيات. وسيتضح لنا الفرق بين الحوار في القصة والحوار في المسرحية. ففي القصة يكون الحوار جزءا من الاسلوب، بينما يكاد يكون في المسرحية كلا متكاملا.

وهذه المقومات الخمسة التي اشرنا اليها تتشابك في العمل القصصي الواحد، ولكن قد يعني القاص بواحد منها اكثر من غيره، وهذا راجع الى فلسفة القاص وطريقته في ادارة احداثه ورسم شخصياته.

ولقد بدا اننا تحدثنا حديثا يشمل الرواية والقصة، وهو كذلك، لأنه لا توجد حدود صفيقة بينهما، بل اللحمة بينهما قوية. غير ان للقصة القصيرة طابعا ينفصل عن الرواية والقصة معا. وسنفرد لها هذا الحديث الموجز.

القصة القصيرة:

القصة القصيرة حديثة النشأة وهي وليدة القرن التاسع، بما فيه من حاجة الصحافة الادبية الى حكاية حديثة لا تستدعي قراءتها وقتا طويلا او مساحة واسعة في العدد الواحد في الصحيفة او في الاعداد المتسلسلة، ويعد من روادها الكبار في الغرب كل من ادجار،ألان بو (١٨٠٩-١٩٤٩) الامريكي، ودي موبيسان (١٨٥٠-١٨٩٣) الفرنسي، وتشيخوف ١٨٦٠-١٩٠٤) الروسي[1].

ويمكن اجمال الحديث عن خصائصها بالقول ان الحدث فيها لا يسمح بالتعدد ورصد التفصيلات بل هو حدث واحد يترك في نفس القارئ انطباعا واحدا. ولهذا فهي تميل الى القصر والتركيز الشديد، وهو تركيز لا يوفق اليه الا القلة النادرة من كتابها الموهوبين.

وهي وان توفرت على عنصر الشخصيات لكنها محددة، وغالبا ما تختار شخصية واحدة او اثنين يعني الكاتب بتصوير اجوائهما الداخلية، بل غالبا ما تكون الشخصية هي ذات الاديب التي يتحدث عنها بضمير الغائب او المخاطب.

والمعنى او الهدف في القصة القصيرة يومئ اليه القاص ايماء خفيا ويوحي به ايحاء شفيفا في عمق عرضه الفني ومهارته العالمية، معتمدا على اللغة الشاعرية التي تتكشف بين يدي القاص وتشع بدلالات غنية، وتكون ميدانا للتصوير الحي،والخيال الابتكاري النفاذ.

وبسبب من جدة هذا الفن وحداثته، وبسبب من صعوبته لم يأخذ طابعه النهائي حتى في هذا القرن، فهو في تجدد دائم، وكتابه يغيرون من مناهجهم باستمرار، فتجد منهم من يعني بعنصر الحادثة، وآخر يوغل في تحليل الشخصية، وثالث يتخذ من فنه وسيلة للتركيز على الطابع العاطفي شأن الرومانسيين، رابع يرسم رسوما كاريكتيرية، وخامس تصبح القصة القصيرة على يديه قصة نثرية، بما فيها من

---

(١) مقدمة في النقد الادبي، ص٢٨٤ وما بعدها.

رموز واساطير دالة...[1].

ولدينا كتاب قصة قصيرة بلغو بهذا الفن درجات عالية من التجويد، وهم يتوزعون في الاقطار العربية كلها، سواء أكانوا من جيل الرواد في النصف الاول من هذا القرن، او النصف الثاني منه، من امثال: محمود تيمور، ويحيى حقي، ويوسف ادريس، وزكريا تامر، وعبدالملك نوري، وفؤاد التكرلي، والطاهر وطار، وخليفة التكبالي وغيرهم.. والصحافة الادبية تبرز لنا بين فترة واخرى اسماء مبدعة واخرى واعدة.

ولقد وعدنا بالحديث عن تاريخ القصة في اوروبا وفي الادب العربي القديم والحديث، ويبدو ان مثل هذا الحديث سوف يضخم هذا الفصل على حساب الفصول الاخرى، ولهذا يمكن الرجوع الى المصادر التي تحدثت عن هذا التاريخ.

رابعا: المسرحية

وهي قصة ولكن احداثها تجري على شكل حوار بين اشخاص يمثلون تلك الاحداث على خشبة المسرح الذي يؤمه المشاهدون.

ويمكن اجمال الفروق بين المسرحية والقصة في ان المسرحية تكتب لتمثل لا لتقرأ كما هو الحال في الرواية، كما ان المسرحية تعني بالافعال الانسانية التي تكون في الغالب واقعية بعيدة عن الخوارق للعادات التي يمكن ان تستوعبها القصة. واذا كانت المسرحية تعبيرا عن الفعل الانساني فان وصف المشاهد ورصد المشاعر تكون اقرب الى القصة منها الى المسرحية.

ان المسرحية تحتاج في تمثيلها الى مناظر وخشبة مسرح وممثلين وملابس واضواء وموسيقى تصويرية، ثم الى المشاهدين الذين يأتون لقضاء فترة محدودة في قاعة المسرح، ولذلك فإن المخرج يراعي هذه الفترة ويضغط الاحداث، في حين ان القصة تتوفر على حرية واسعة ووقت متسع لتصوير حوادثها واشخاصها، وتعطي

---

(١) الادب وفنونه، د. عزالدين اسماعيل، ص٢٠٦.

القارئ وقتا اطول لقراءتها وتأملها. فالمسرحية تعتمد على التكثيف، والقصة لديها مجال للتفصيل والاطناب.

ولهذا فالرواية لا تصلح للتمثيل بسبب هذه الفوارق الا اذا اجريت عليها التعديلات المناسبة لشروط العمل المسرحي[1].

عناصر المسرحية:

للمسرحية عناصر تشترك فيها مع القصة وهي الحادثة والشخصيات والفكرة، واخرى تختص بها وهي الصراع والحوار والحركة، وان كنا نجد في القصص شيئا من هذه العناصر ولكنها نسبتها قليلة وطريقة عرضها مختلفة. وسنعرض الى هذه العناصر جميعها.

اولا: الحادثة

ويتم التعبير عنها مسرحيا من خلال ثلاث مراحل هي العرض والتعقيد والحل، وهي مراحل يربط بينها الكاتب المسرحي بما يسى بالحبكة التي تراعي السببية في تطور الحدث من العرض الى العقدة دون ان تعتمد على عنصر المصادفة او المفاجأة المفتعلة. حتى اذا ما تأزمت الامور ووضع البطل في حلقة مستحكمة من الضغوط، هفت النفوس الى المخرج والحل المناسب، وغالبا ما يلمح الكاتب الى هذا الحل بحيث يمكن ان يستشرفه النظارة قبل حدوثه. ويشترط نقاد المسرح ان يكون هذا الحل منطقيا ونتيجة للاحداث المتسلسلة السابقة[2].

ثانيا: الشخصيات

شأن المسرحية شأن القصة في ضرورة وجود الشخصيات، وفي كون بعضها

---

(١) في النقد الادبي الحديث، د. محمد عبدالرحمن شعيب، ص٤٠٠.

(٢) المصدر السابق، ص٤٠٨.

رئيسة وبعضها ثانوية في اداء الادوار.

ومن الاسس التي تذكر في جودة الشخصية في المسرحية تمثيلها الحقائق البشرية التي لا نخطئها في انفسنا وفي الناس الذين نعاشرهم او الذين قرأنا او سمعنا عنهم. وهذا ما نلاحظه –مثلا– في تصوير شخصية عدو المجتمع (السست) لدى موليير بما في تلك الشخصية من نفاق وملق تمثل حاشية الملك آنذاك. ولم يكن موليير ليفرض اراءه على تلك الشخصية، بل جعلها تبرز وكأنها تمثل الحقيقة الموضوعية.

ومن تلك الاسس في الشخصيات المسرحية تباينها واختلاف نزعتها ومشاربها من اجل ان تتهيأ للصراع وتشتبك في تحريك احداث المسرحية. فليس من الصحيح تأليف شخصيات مسرحية متفقة في ميولها وغاياتها. ومع ذلك، يمكن ايجاد معنى للتعاون الاجتماعي في خضم هذا التناقض في الاهداف[1].

وللشخصيات المسرحية ابعاد جسمية واجتماعية ونفسية يختلف كتاب المسرح في القاء الضوء على جانب منها دون الآخر بناء على المنهج الفني للكاتب أو المدرسة الاجتماعية او السياسية التي ينتمي اليها. ولكن لا يعني هذا الفصل بين الابعاد، بل دمجها احيانا في وحدة انسانية لها سلوك ظاهر يضطرب في الحياة المرئية، وسلوك خفي حين يخلو الى نفسها، وتبتعد عن الضوابط الاجتماعية، بمعنى ان بعض الشخصيات تعكس ما اصطلح عليه بازدواج الشخصية، كما هو معروف في الدراسات النفسية. وان كانت هناك شخصيات سوية صريحة صارمة ذات وجه واحد في السر والعلن.

ثالثا: الفكرة

كنا اشرنا الى التلازم الذي لا مفر منه بين العمل الادبي وفكرته واهدافه، ولكن الحديث عن الفكرة المسرحية يتخذ طابع (الموقف)، بما له من معنى فلسفي في

---

(١) النقد الادبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص٥٧٠.

العصر الحديث و (هو علاقة الكائن الحي ببيئته وبالاخرين في وقت ومكان محددين. ويقف الانسان بسلوكه او بفكره على موقفه حين يكشف عما يحيط به من مخلوقات او اشياء بوصفها وسائل او عوائق في سبيل حريته، فيتخذ تجاه ذلك كله مشروعا مرتبطا بما يحيط به من عوامل يتجاوزها بذلك المشروع الى غاية له، يحاول بها التغيير من حالته الحاضرة)[1].

ولعل عنصر الفكرة في العمل المسرحي يرتبط ارتباطا وثيقا بالعنصر التالي (الصارع).

رابعا: الصراع

وهناك يتجلى صراع الافكار بين البشر في علاقاتهم فيما بينهم او في علاقاتهم بالقوى غير البشرية! فلقد عرضت لنا المسرحيات اليونانية فكرة الصراح بين البشر والالهة، او بين البشر واقدارهم الجبرية/كما يتضح جليا في (اوديب الملك) وصراعه مع القدر/. اما المسرحيات الكلاسيكية في القرن السابع عشر والثامن عشر، فعلى الرغم من توفرها على عنصر الوعي والارداة، ولكنها بقيت محكومة بكفرة الصراع بين البشر وجبرية المواصفات الاجتماعية والاخلاقية.

وتتطور فكرة الصراع في العمل المسرحي مع تعدد المذاهب الفنية، ويتخذ الصراع اقوى ابعاده لدى المذهب الطبيعي والواقعي، ويكون مجاله الصراع بين الطبقات. الى غير ذلك من انماط الصراع بين المبادئ والافكار وبين اصناف شتى من الناس.

والصراع قد يكون خارجا يدور خارج النفس الانسانية، او بين الانسان وقوة اخرى تتمثل بشخصية اخرى، او بكتلة اجتماعية، او بقوى خفية. وقد تكون صراعا داخليا بين الانسان ونفسه، او بين عقله وعاطفته، او بين العقل الواعي والعقل الباطن لديه.

---

(١) المصدر السابق، ص٥٧٨.

وخير انواع الصراع ما كان ناميا متطورا يشتد ويتأزم بتأزم الاحداث وتعقد المواقف.

وعلى الرغم من معارضة بعض النقاد في كون الصراع ليس لازما لكل عمل مسرحي، يبقى هذا العنصر من اهم مميزات العمل المسرحي، مع الاشارة الى ضرورة توجيه فكرة الصراع نحو القيم النبيلة، وعدم توظيفه لخدمة طبقة دون طبقة، او مذهب دون مذهب. بل يجب ان ينتهي الى نوع من الالفة والسعي نحو الاهداف المشتركة للانسانية. وخير مثال على انحراف فكرة الصراع ما انتهت اليه بعض المجتمعات الاوربية والتي سحرتها فكرة الصراع بين الطبقات.

خامسا: الحوار

وما من وسيلة تبرز الصراع من اجلى مظاهره مثل وسيلة الحوار، ولهذا فهو معلم اساسي من معالم العمل المسرحي القديم والحديث. واذا كان الصراع هو المظهر المعنوي للمسرحية، فان الحوار هو المظهر الحسي لها. وهو يؤدي وظيفة هامة حين يسير بالحبكة المسرحية ويطورها وينمي احداثها، ويساعد على رسم شخصياتها بابعادها المختلفة، فيدل على وضعها الاجتماعي او مستواها الفكري والخلقي.

ويشترط النقاد في الحوار المسرحي ان يكون بعيدا عن التكلف والافتعال، مناسبا للشخصية وموقفها وانتماءاتها الاجتماعية الفكرية، نابضا بالحياة والحيوية، مغريا للمشاهد بمتابعته والسير معه حتى نهاية المسرحية[1].

ومما يميز الحوار الجيد لغته، وذلك حين تختار اختيارا دقيقا، فتكون مكثفة وموقعة توقيعا موسيقيا مرتبطا بنبضات الروح الانساني، وطموحاته ومعضلاته. وهذه اللغة ليست سواء على السنة الابطال جميعهم، بل لكل بطل او شخصية لغتها من النماذج المثالية العليا، الى اقل الشخصيات شأنا ومكانة اجتماعية.

---

(١) النقد الادبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، ص١٤٧.

ومن العيوب البارزة في لغة المسرح ما يلي:

١- النزعة الخطابية	٢- النزعة الغنائية
٣- النزعة الانشائية	٤- النزعة الجدلية الذهنية.[1]

ولقد دار نقاش حاد في بيئتنا العربية حول لغة الحوار في المسرح، أتكون عامية ام تكون فصحى؟ ولقد هدأ هذا النقاش اخيرا وانتهى الى الانحياز الى اللغة الفصحى بما فيها من عمق وامتداد، وبما فيها من قدرة على مخاطبة الجماهير العريضة ليس في قطر عربي واحد، بل في الاقطار العربية كافة، فضلا على الاقطار الاسلامية التي تشارك العرب في الاحاسيس والمشاعر وقداسة اللغة العربية وبعدها الديني العريق.

كما دار نقاش آخر حول العودة بالمسرحية الى اللغة الشعرية كما هو الحال في عصورها الاولى، ولكن الغلبة التي لا تنازع كانت للغة النثرية لالتصاقها بالواقع، وسهولة ادارتها على السنة الشخصيات دونما تكلف. ومع هذا فهناك مسرحيات شعرية تظهر من حين لآخر في البيئة الاوربية والبيئة العربية. وقد مر الحديث على جانب منها في الفصل السابق.

سادسا: الحركة

وهي نتيجة طبيعية للعنصرين السابقين: الصراع والحوار. فالصراع بما يستدعي من وجود طرفين متنافرين او متضادين او مختلفي المشارب والاهواء والغايات يولد هذه الحركة الخارجية في مظاهر الشخصيات، ويوحي بحركة داخلية متمثلة في الابعاد الفكرية والنفسية.

كما ان الحوار بما يمثله من اخذ ورد يختلف عن صيغة السؤال والجواب المعروفة، ويشد المشاهد ويجذب انتباهه، كلما كان الكاتب متمرسا في لغة الحوار التي قلنا عنها انها يجب ان تكون ذات جمل قصيرة نابضة بالحياة والحركة.

---

(١) النقد الادبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص٦١٣.

ولا يعني هذا ان تكون المسرحية ممثلة على خشبة المسرح حتى تتصف بالحركة. بل قد تكون مقروءة احيانا، خاصة المسرحيات ذات الطابع الذهني والفلسفي ومع ذلك تبقى متصفة بهذه الحركة ولكنها تصبح حركة ذهنية، وليست حركة عضوية، كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل[1].

وقد اشرنا في فصل (الشعر وانواعه) الى انواع المسرحية كالمأساة التي تطورت في المديح، والملهاة التي تطورت في الهجاء، واشرنا الى نشوء الدراما الحديثة بما فيها من مزج بين النوعين. وقد مر تاريخ المسرحية عند الاوربيين بمراحل متعددة، واحتضنتها مذاهب ادبية شتى. وكان لها شأن آخر في واقعنا العربي الذي وجد فيها خير وسيلة للنقد الاجتماعي والسياسي وبث الوعي الفكري في شرائح واسعة من الناس. وما زالت تواصل تكاملها ما بين تأثير بالمسرح الاوربي حينا، وما بين ابداع ذاتي مرتبط بحياتنا وتراثنا حينا اخر.

---

(١) الادب وفنونه، ص٢٤٨.



الفصل التاسع

المذاهـــــب الأدبيـــــة

وردت اشارات عابرة الى بعض المذاهب الادبية في الصفحات والفصول السابقة، ولكنها، في واقع الامر، غير كافية لاعطاء صورة واضحة عن هذه المذاهب من حيث دوافع نشأتها وظروفها وخصائصها الفنية.

ومن المعلوم ان الحديث عن هذه المذاهب يساعدنا على تكوين تصور عن طبيعة التأثير بين ادبنا العربي الحديث والآداب الاوروبية. وهذا ما يدرس في مادة الأدب المقارن، ولكننا نحتاج اليها في النقد الادبي كذلك. فغير خفي عنا تلك الوشيجة الحيمية بين الدراسات الادبية، وخاصة بين موضوع دراستنا هذه (النقد) وبين الادب المقارن.

وسوف نقف عند ابرز هذه المذاهب، واكثرها صلة وتأثيرا بأُدبنا العربي. وهي: الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والرمزية، على أن نتوخى الإيجاز في هذا الحديث، لأنه باب يمكن أن يتّسِع لمئات الصفحات.

اولا الكلاسيكية:

الآثار التي تركها الإغريق والرومان في الشعر المسرحي خاصة، والقواعد النقدية التي استخلصها منها أرسطو في كتابه (فن الشعر)، كانت هي الاصول التي عاد إليها الأوربيون في عصر النهضة في القرن الخامس عشر، وبالتحديد في اليوم الذي سقطت فيه القسطنطينية عام (١٤٥٣م) على يد القائد التركي محمد الفاتح. فمنذ ذلك الوقت رحل أُدباء هذه المدينة وعلماؤها، وهم يحملون المخطوطات اللاتينية القديمة إلى إيطاليا وما جاورها[1]. حتى إذا ما حل القرن السابع عشر اعتبر الفرنسيون أنفسهم الورثة الحقيقيين للتراث الاثني. وكان لنتاجهم المسرحي على يد فولتير وراسين وكورنيه وغيرهم شأن يضاهي الأدب الكلاسيكي القديم، ويضيف اليه من روح العصر الحديث ومشكلاته. بل ان ناقدهم الكبير (بوالـــو) (١٦٦٣–١٧١١) قعد لهذه الكلاسيكية من خلال كتابة (فن الشعر) مما جعل لها

---

(١) تاريخ الادب الحديث، د. حامد حفني داود، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط١، ١٩٨٣، ص١٠٠.

رسوخا في الحياة الادبية. ومن المعلوم انه كان يحذو حذو ارسطو اليوناني وهوراس الروماني في هذا التقليد. وما كان لهذا الرسوخ ان يتزعزع لولا الرياح العاتية التي عصفت به على يد الرومانسية. ولقد اشرنا الى شيء من هذا في فصل (نشأة النقد لدى الغربيين). ونريد هنا ان نقف عند ابرز خصائص الادب الكلاسيكي كما تقرر في العصر اليوناني والروماني، وعصر النهضة والقرن السابع عشر. وهي تتمثل بما يلي:

١- انه تقليد للادب القديم وتقديس له، والنظر اليه على انه بلغ درجة من الكمال لا يستطيع الوصول اليها ادباء القرون اللاحقة.

٢- دعا الكلاسيكيون الى الاعتماد على العقل، واعطائه زمام الحكم والسيطرة على الخيال والعاطفة. ولكن هذا لا يعني ان العقل الذي دعا اليه الكلاسيكيون عقل تجريدي بارد، بل هو عقل انفعالي يتحقق فيه التوازن بين الفكر والخيال من جانب، والفكر والعاطفة من جانب اخر.

وهذه السمة العقلية هي اثر من اثار المنهج الارسطي في العصر اليوناني، كما انها وليدة فلسفة ديكارت (١٥٩٦-١٦٥٠) العقلية في القرن السابع عشر.

٣- الاهتمام بالشكل وجعل المضمون تابعا له. وذلك لاعتقادهم ان الموضوعات جميعها طرقها اليونانيون، ولم يبق لديهم الا الاهتمام بالشكل الذي يتمثل في الصياغة الجيدة، والتعابير الفصيحة، والصقل والتثقيف، حتى تتم فيه صفة الوضوح التام.

٤- يؤمن الادب الكلاسيكي بهدفية الادب واخلاقيته وتوظيفه لاصلاح المجتمع عن طريق الوعظ او النقد او الهجاء.

٥- التزمت الكلاسيكية بالوحدات الثلاث (وحدة الموضوع، ووحدة الزمان، ووحدة المكان)، وهم ينسبون هذا الى ارسطو، في حين انه لم يتحدث الا عن وحدة الموضوع. ومن المعلوم ان هذه الوحدات خاصة بالنتاج المسرحي.

٦- فصلت الكلاسيكية بين الانواع الادبية، وخاصة بين التراجيدا والكوميديا في المسرح، فلكل منهما في الآثار الكلاسيكية اليونانية، بل وفي عصر النهضة، والقرن السابع عشر، خصائصها ووظيفتها[١].

هذا بإيجاز شديد شأن الكلاسيكية في الاداب الاوربية فما نصيبها في ادبنا العربي القديم والحديث؟.

ان الحديث عن الكلاسيكية في الادب العربي لا يعني ان ادبنا تأثر بالاداب الاوربية القديمة او الحديثة في هذا المجال. بل لادبنا ظروفه الخاصة، وان تشابه -في بعض الوجوه- مع الاداب الاوربية.

فمن المعلوم ان القصيدة العربية في العصر الجاهلي بلغت درجة من النضوج في تقاليدها الفنية والفكرية، وكان هذه ثمرة لمراحل من التطور سبقت هذا العصر، وان كنا لا نملك المعلومات الكافية عن تلك المراحل.

وفي العصور التالية للعصر الجاهلي، كالعصر الاسلامي والاموي والعباسي، اتخذ الشعراء من القصيدة الجاهلية نموذجا يتحذى في لغتها وموسيقاها وصورها واغراضها، وان تخلل هذه العصور بعض الاتجاهات التجديدية من مثل ثورة ابي نواس على المقدمة الطللية[٢]، او تجديد ابي تمام في الخيال ومبالغته في عنصر البديع، الى غيرهما من الشعراء الذين اضافوا الجديد الى الشعر القديم، ولكن، بشكل عام، ظلت القصيدة الجاهلية القديمة ذات سطوة وتأثير في مراحل الشعر العربي كله تقريبا.

---

(١) التفصيل الحديث عن خصائص الكلاسيكية وظروفها ينظر:

أ- الكلاسيكية في الادب والفنون العربية والفرنسية، د.ماهر حسن فهمي، ود. كمال فريد، مكتبة الانجلو المصرية، ب ت، ص١١، وما بعدها.

ب- النقد الادبي، احمد امين، ص٢٧٨، وما بعدها.

(٢) ينظر، العصر العباسي الاول، د. شوقي ضيف، ص٢٣١.

وهذا يعني ان القصيدة العربية ذات طابع كلاسيكي في خصائصها في المراحل التي تلت العصر الجاهلي حتى عصرنا الحديث. وان تخلل تلك المراحل بعض السمات الرومانسية او الرمزية على انها ليست سمات ذات طابع مذهبي محدد، بل هي سمات عامة.

اما في العصر الحديث، وهو العصر الذي طرأت فيه على العرب والمسلمين عموماظروف جعلت من العودة الى الدين والتراث عموما بما فيه من فكر وادب وضرورة املاها طابع الصراع مع الحضارة الاوربية الغازية. فكان الادب الذي انتج من المرحلة الاولى مكن هذا العصر، وهي المرحلة التي اطلق عليها بالمرحلة الاحيائية في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، كان هذا الادب يستهدي الأدب العربي القديم في عصور ازدهاره، وينسج على منواله لغة وصورة وموسيقى وان كانت مضامينه واغراضه قد استجابت لدواعي الصراع وضرورات الدفاع والمحافظة على الذات[1].

وقد سمي هذا الشعر بمصطلحات كثيرة منها التقليدية والاتباعية، والبيانية، والمحافظة. وكلها مصطلحات تشير الى الطابع الكلاسيكي وخصائصه، بما فيه من تقديس القديم والمحافظة على الشكل والاهتمام بالضوابط والقواعد، بالاضافة الى بروز الطابع العقلي. وظهور الهدف الاخلاقي والاجتماعي في توجيهات الادباء والشعراء. كما مر علينا قبل قليل من خصائص الكلاسيكية الاوربية.

على ان هذه الكلاسيكية العربية الجديدة ولدت تحت ضغوط العصر الحديث - كما اشرنا- ولم تكن وليدة التأثير بالكلاسيكية الاوربية، مثلما سنلاحظ في شأن المذاهب الادبية الحديثة الاخرى، وبروز الاثر الاوربي فيها. وقد اشرنا من قبل الى ان طابع الاداب الكلاسيكية الاوربية كان منحصرا في المسرح غالبا سواء في

---

(١) اثر القرآن في الشعر العربي الحديث، المرحلة الاحيائية، للباحث، دار المعرفة دمشق، ط١، ١٩٨٧، ص٩، وما بعدها. ومحاضرات في الادب العربي الحديث، مخطوط الباب الاول، الفصل الخامس (السمات الفنية)، للباحث ايضا.

الادب اليوناني والروماني القديم، او في الآداب الاوربية التي قلدت ذلك الادب وسارت على منحاه، في حين ان الطابع الكلاسيكي في الادب العربي الحديث برز في الشعر خاصة، وفي النثر عموما كالخطابة والمقالة.

كما ان الاحيائية او الكلاسيكية العربية الجديدة تختلف عن الكلاسيكية الاوربية في انها غير خاضعة للحدود الفاصلة بين العقل والخيال والعاطفة، ولم تكن وليدة اتجاه مذهبي او فلسفي محدد، كما هو شأن المذاهب في اوروبا. ولهذا نلاحظ في الشاعر الاحيائي الواحد روحا رومانسية الى جانب طابعه الكلاسيكي العام. وتستيطيع ان تجد هذا في شعر كل من : احمد شوقي وحافظ ابراهيم من مصر، وبدوي الجبل من سورية، والجواهري والرصافي من العراق، ومحمد العبد آل خليفة من الجزائر، واحمد رفيق المهدوي من ليبيا وغيرهم من الاقطار العربية الاخرى.

ونظرا الى الشبه الكبير من ناحية الشكل الفني بين هذا الشعر الاحيائي وبين الشعر العربي القديم، واعيتادنا على قراءتهما والتأثر بهما في مختلف المراحل الدراسية التي مررنا بها، فلا نجد ضرورة لذكر بعض النماذج.

ثانيا: الرومانسية

وهي وليدة الثورة على القيم الكلاسيكية في اوربا في مجالات السياسة والاجتماع والفكر، وذلك في الربع الاخير من القرن الثامن عشر. وهي مدينة الى افكار (جان جاك سورو) في فرنسا التي مهدت للثورة الفرنسية عام ١٧٨٩، وجسدت القيم الليبرالية او النزعة التحريرية في مجالات الحياة كافة[(١)].

فلقد سيطرت الملكية والاقطاع والكنيسة على اوروبا لفترة طويلة، واخضعت

---

(١) الادب ومذاهبه، محمد مفيد الشوباشي، ص١٠٧، وينظر فصل (نشأة النقد لدى الغربيين) من هذا الكتاب.

الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية الى قيود وضوابط كان الانسان ينوء بحملها، ولكنه لم يعد قادرا على تحملها في القرن الثامن عشر بما عج فيه من افكار واكتشافات وتوجيهات وطنية وقومية.

ولقد كان للتوجيهات الفلسفية الجديدة في هذا القرن اثر في الابتعاد عن الكلاسيكية وسماتها. فاذا كانت فلسفة (ديكارت) العقلية وراء ترسيخ الضوابط الكلاسيكية، فان لفلسفة (كانت) (١٧٢٤-١٨٠٠) اثرها في توجيه الفكر الادبي والنقدي نحو التعبيرية، فقد كان (يرى بأن طريق المعرفة الحقيقية هو الشعر)[١]، وجاء بعده هيكل (١٧٧٠-١٨١٣) الذي عمق من التأكيد على الذات الانسانية واعتبر الايمان بالعالم الخارجي متوقفا على هذه الذات. وما دامت الذوات تتغير، فان كلا منها يخلق العالم على صورة خاصة. وهذا يعني ان الذاتي يخلق الموضوعي، وان العالم الداخلي للذات العارفة هو اساس صورة العالم الخارجي لديهما[٢]. وما دام الامر كذلك، فلا بد ان يقوم الشعور والوجدان والعاطفة على العقل والخبرة والتجربة.

ومن اسباب ظهور الرومانسية اكتشاف شكسبير وتأثير ادبه الذي لم يتقيد بالوحدات الثلاث (وحدة الزمان والمكان والحدث) ولم يلتزم بمبدأ الفصل بين الانواع التي كان اليونانيون والكلاسيكيون الجدد يتقيدون بها، بالاضافة الى ما في ادبه من قدرة على التحليل ووصف العواطف الانسانية والاخلاق البشرية.

وبما ان المتطلعين الى التجديد كانوا يضيقون بالقواعد الكلاسيكية فانهم اعجبوا بمسرحيات شكسبير وفضلوها على المسرحيات الكلاسيكية المتأثرة بالمسرحيات اليونانية ومن اولئك فيكتور هوجو احد رواد الرومانسية الفرنسية الذي قام بترجمة مسرحيات شكسبير الى الفرنسية ودراستها دراسة متمعنة، مستنبطا ما فيها من

---

(١) محاضرات في نظرية الادب، د. شكري عزيز الماضي، ص٤٠.

(٢) مقدمة في نظرية الادب، د. عبدالمنعم تليمة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٦، ص١٩٤.

خصائص، ومتخذا منها سلاحا ضد الكلاسيكية وقواعدها.

وعلى الرغم من ان الفرنسيين كانوا السباقين لاكتشاف شكسبير فان الالمان كانوا اشد اعجابا به واستفادة من ارائه[1].

ومما كان له اثر، كذلك، في التوجيه الرومانسي الاوربي تلك الرحلات والاسفار الى عالم الشرق الساحر حيث اطلق خيال الاوربيين في الحلم بحياة خير من حياتهم المادية. فلقد كتب الرحالة عن حكمة المصريين ووصفوا سحر بغداد، كما جسدته حكايات الف ليلة وليلة، ووصفوا الهند، بما فيها من عادات وتقاليد غريبة.

ولقد كان لفشل نابليون وهزيمته في معركة (واترلو) عام ١٨١٥ اثراً بارزا في تأجيج الروح الرومانسية، وطبعها بطابع الحزن واليأس والتشاؤم، وذلك لأن الفرنسيين الذين حسبوا انهم اصبحوا حملة لراية الحرية، وصاروا يحلمون بأنهم سيقودون العالم، ويملكون فجاج الارض، انتهوا الى هزيمة منكرة، ووقعوا في قبضة اعدائهم[2].

ونستطيع ان نتعرف على ملامح هذا المذهب من خلال موقف شعرائهم من هذه القضايا الموضوعية:

١- الدين: يلاحظ القارئ لاشعار الرومانسيين انهم اكثر ميلا الى الدين من المذهب الكلاسيكي السابق، وهذا ما ينسجم وطابع التوجه العاطفي لديهم فقد شدهم عالم الروح وغموضة واسرارة. وربما يكون هذا الميل نتيجة لطغيان التوجه المادي في الحياة الاوربية. ولكن هذا لا يعني انهم جعلوا من نتاجاتهم محتوى للافكار الدينية، او دعوا الى هذه الافكار بطريقة وعظية، بل ان شعرهم يعبر

---

(١) الرومانتيكية، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، ص٤٠.

(٢) ينظر، الادب ومذاهبه، د. محمد مندور، دار النهضة مصر، القاهرة، ب ط، ب ت، ص٦٥،٦٧.

عن حاجة الانسان الى العقيدة الروحية (ولكنها عقيدة حرة منبعها القلب، ولا تلتزم حرفيا اتباع دين من الاديان السماوية)[1] وربما وجدت لدى بعضهم شطحات صوفية غريبة، وربما صاحب اشعارهم كثير من الشك والقلق وعدم الاطمئنان.

٢- الطبيعة: مثل الميل الى الطبيعة لدى الرومانسيين مرحلة حضارية جسدتها فكرة الثورة على القيود والتقاليد والظلم، وذلك منذ ان دعا جان جاك روسو الى ان يتعلم الانسان من الطبيعة مباشرة، وليس مما اعتاده الناس من مواصفات. ومنذ ذلك الحين صار التوجه الى الطبيعة يمثل ميلا الى الفطرة والنقاء الحرية. وقد عرف عن الرومانتيكيين حبهم للوحدة، ورغبتهم في ترك المدن والفرار الى الطبيعة بما فيها من حقول وبحار وجبال، بعيدا عن مشكلات المجتمع وهمومه وحروبه.

وفي الغالب فانهم يتناولون من الطبيعة مناظرها الكتيبة التي تتلاءم مع احاسيسهم ومع حالاتهم كالعواطف والقمر الشاحب والليالي المظلمة، والامواج الهائجة، ويصفون سقوط اوراق الاشجار، وتلبد السماء بالغيوم والضباب، وتساقط الثلوج، ويتحدثون عن الذبول والفناء من خلال مشاهد الخريف خاصة.

والرومانسيون لا يحبون الطبيعة فحسب، بل يعدونها صديقة لهم تشاركهم مشاركة روحية وقلبية، وربما ارتفع هذا الحب الى درجة التقديس، وربما صار مجلى لعظمة الله الذي ابدعها.

٣- الحب والمرأة: تختلف نظرة الرومانسيين للحب والمرأة عن سابقيهم الكلاسيكيين الذين كانوا يصدرون عن طابع العقل، فينظرون الى الحب على انه نوع من الهوى، فكانوا قليلا ما يتحدثون عن ذواتهم وتجاربهم الخاصة.

اما الرومانسيون فقد قادهم التوجه العاطفي الى النظرة الى الحب على انه

---

(١) الرومانتيكية، ص١٥٢.

عاطفة ملهمة وفضيلة كبرى. وقد ارتفعوا بالحب الى درجة التقديس والعبادة وارتفعوا به عن النزوات والدوافع الحسية.

ونتيجة لهذا ارتفعت مكانة المرأة لديهم فصارت ملاكا نزل من السماء لينقي النفوس ويطهرها، ويقربها الى الله [1]، ولكن هذا كان يقترن في بعض الاحيان بالنظر اليها على انها شيطان غاو وكائن خائن، خاصة لدى الشعراء الذين فشلوا في حبهم او هجرتهم نساؤهم، او خانتهم حبيباتهم.

واذا ما اضفنا الى هذه المواقف خصائصهم الفنية التي اقتربت اللغة فيها الى لغة الحياة اليومية، وابتعدت عن اللغة التي تستوحي عالمها من الأدب القديم ومفرداته. ولا عجب فاشتقاق الرومانسية جاء من كلمة (Romnius) التي اطلقت على اللغات واللهجات الشعبية التي تفرعت من اللغة اللاتينية[2]. ثم هي تستقي مفرداتها من عوالم الطبيعة والروح والموسيقى والحب، وهي عوالم تجنح باللغة الى الرقة والهمس بعيدا عن الجهرية والخطابة القديمة.

اما صورهم فهي صور الخيال الجامح، والعالم المجهول، والعلاقات الشفيفة بين الاشياء وسيطرة العاطفة على هذا الخيال، وقيادتها له. وربما صاحب هذا ميل الى الرموز والاساطير، وهذا الميل سيفضي الى مذهبية واضحة المعالم كما سنشهد لدى المدرسة الرمزية.

وخلاصة الامر في سمات الرومانسية انها تعبير عن ذات الاديب ونوازعه، وليس محاكاة لعالم المثل، اوعالم الطبيعة، كما هو الحال في نظرية المحاكاة اليونانية، بل هي ليست تعبيرا عن المجتمع وقوانينه، كما هو الحال في نظرية الانعكاس التي سنتحدث عنها في فقرة المذهب الواقعي.. ولهذا سمي المذهب الرومانسي بالمذهب التعبيري. ويراد به التعبير عن عواطف الاديب وعوالمه الذاتية.

---

(١) المصدر السابق، ص١٩٠.

(٢) الادب ومذاهبه، د. محمد مندور، ص٥٩.

وقد اشرنا الى ان التعبير عن الذات لدى الرومانسيين كثيرا ما كانت ترافقه الشكوى والاحساس بالالم والتبرم من الحياة وقوانين المجتمع وظلمه، ولذلك جاءت نتاجاتهم طافحة بالاحزان متلفعة بالتشاؤم لائذة بالهروب اما الى الطبيعة او الى عوالم الروح او الى الماضي بذكرياته المرة والحلوة احيانا.

وهذه المعالم الرومانسية الاوربية نجد لها بعض الملامح في شعرنا العربي القديم، ولكنها لم تتخذ طابعا مذهبيا تتجسد فيه النسب الفنية الرومانسية بدرجة عالية الا في العصر الحديث، وفي الربع الأول من القرن العشرين خاصة. وذلك للاتصال المباشر بين حياتنا الثقافية والثقافة الاوربية عن طريق الصحافة والكتاب والسفر بل والمناهج المدرسية الحديثة في الاقطار العربية.
. ولا اخطئ اذا قلت ان (هازلت) هو امام هذه المدرسة كلها في النقد، لأنه هو الذي هداها الى معاني الشعر والفنون واغراض الكتابة)[1].

وتجد مصداقية هذه الثقافة الانجليزية لدى رواد ال اذا، كان المؤثر الخارجي الاوروبي من ابرز المؤثرات في نشأة الرومانسية في الادب العربي الحديث. ويقول الاستاذ عباس محمود العقاد، وهو من ابرز اعمدة هذا الاتجاه: (فالجيل الناشئ بعد شوقي وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها من تاريخ الادب العربي. فهي مدرسة اوغلت في القراءة، ولم تقتصر قراءتها على اطراف الادب الفرنسي، كما كان يغلب على ادباء الشرق الناشئين في اواخر القرن الغابر... ولعلها استفادت من النقد الانجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الاخرىمدرسة الرومانسية الاخرين مثل المازني وعبدالرحمن شكري. اما شعراء المهجر الشمالي والجنوبي فواضح اثر الشعر الامريكي والانجليزي في آثارهم. وامتد هذا التأثير الثقافي في الجيل التالي لهم من الشباب من جماعة ابولو مثل ابراهيم ناجي وعلي محمود طه والمهندس وابي القاسم الشابي وغيرهم.

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٠، ص١٩١.

ولكن هذا التأثير الخارجي لم يكن ليجد طريقه سهلا في النفوس لولا الظـروف المحلية التي كانت مهيأة في البيئة العربية انذاك لاستقبال هذا النوع من الادب والكتابة على هـداه. ولعل من ابرز هذه الظروف ذلك الحزن الذي تولد نتيجة للاحباط بعد فشل الثورات التي قاومت الاحتلال في مشرق العالم العربي ومغربه، بالاضافة الى الظلم والقهر الذي مارسته السلطات الوطنية التي ورثت الحكم من الاحتلال الاجنبي، بطريقة يعرفها رجال السياسة ولعبة الحكم. ولهذا نمت نبتة الحزن والتشاؤم واليأس في البيئة العربية، وتغذت حين وجدت ما يشبهها في الاداب الاوروبية في المرحلة الرومانسية التي مرت بها اوربا في اواخر القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر. والا كان بامكان الشعراء الذين اطلعوا على الاداب الاوربية في بدايات القرن العشرين عندنا ان يقلدوا المذاهب الادبية الاخرى التي كانت سائدة في القرن العشرين، ولكنها لم تكن تتسق وهواهم ومواجدهم الحزينة[١].

ومع هذا التأثير الواضح لذي لا يمكن انكاره بحال، فان الرومانسية في الادب العربي الحديث لها طابعها وسماتها المتصلة بواقعنا السياسي والحضاري. يقول الدكتور حلمي علي مرزوق: (حتى اولئك الذين سلكوا مسلك الرومانتيكيين من شعرائنا المحدثين، وبرزوا برؤيتهم الجديدة برزوا غير منكور، تحس في شعرهم شيئا كاللاشعور من معاناة الكبح او الحذر الخفي ان يشتط بهم الخيال. وهذا الشابي ثار بنفسه وثار بالحياة الاجتماعية، كما ثار بالارض والسماء، الا انه يعود اخر الامر فيفرغ الى الله بالتوبة والاستغفار. ولعل في ذلك كله تفسيرا لما آل اليه امر الرومانتيكية في مصر وعامة العالم العربي، لانها لم تنجح قط في فلسفتها بقدر ما نجحت في تلخيص الادب العربي الحديث في آفاق الشكل والقوالب الشعرية التي مات فيها الاحساس، كما صرفته عن الغلو في التجديد..)[٢].

وبسبب من هذا تجد الدكتور عبدالقادر القط يسمي هذا الاتجاه في ادبنـــــا

---

(١) محاضرات في الشعر العربي الحديث، للباحث، مخطوط، ص١١٦.

(٢) شوقي وقضايا العصر والحضارة، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص١٩١.

بـ (الاتجاه الوجداني) تميزا له عن خصوصيات الرومانسية الغربية وارتباطها بالتيارات الفكرية والفلسفية. ولعل من آيات الملامح الخاصة بأدبنا ذلك التيار من التفاؤل والثورة والتمرد الذي انتهى الى الواقعية والارتباط بظروفنا الاجتماعية والسياسية، كما سنلاحظ.

ومن الجدير بالذكر ان شعراء الاتجاه الوجداني لدينا ليسوا كلهم سواء في درجة تأثيرهم بالرومانسية الغربية، او تمثلهم لخصائصها. فمن المعروف ان هذا الاتجاه مثلته ثلاث مدارس هي مدرسة الديوان ومدرسة المهجر ومدرسة ابولو التي مثلت قمة ما وصل اليه هذا الاتجاه في ادبنا.

وبما ان صدر هذه الصفحات لا يتسع لذكر قصائد كاملة، فاننا سوف نكتفي بالتمثيل لبعض النصوص الدالة على خصائص هذا الاتجاه.

يقول ابو القاسم الشابي

ها انا ذاهب الى الغاب يا شعبي	لاقضي الحياة وحدي بيأسي
ها انا ذاهب الى الغاب علـى	في صميم الغابات ادفن بؤسي
ثم انساك ما استطعت فما انت	بأهل لخمرتي ولكأسي
سوف اتلو على الطيور اناشيدي	وافضي لها باحزان نفسي
فهي تدري معنى الحياة وتدري	ان مجد النفوس يقظة حسي
ثم تحت الصنوبر الناضر الحلو	تحط السيول حفرة رمسي
وتظل الطيور تغلو على قبري	ويشدو النسيم فوقي بهمس
وتظل الفصول تمشي حوالي	كما كن في غضارة امسي[١]

فهو يهرب من الواقع الذي لا ينسجم ومثله وطموحاته، ويثور على المجتمع، ولكنها ثورة سلبية، ولهذا تراه يرتاح الى العيش في الغاب بعيدا عن الظلم

(١) الديوان، دار العودة، بيروت، ب ط، ١٩٨٨، ص٢٤٩.

الاجتماعي. تطلعا الى الحرية والبراءة، وبحثا عن القيم المفقودة في المجتمع. بل تشنيعا بالبشر الذين لا يقدرون قيمة الشاعر ذي القلب النبوي، والروح العبقري.

انه ارتياح الى الطبيعة في هذه الحياة، وما بعدها، حيث تظل رموز هذه الطبيعة من الصنوبر والسيول والطيور والنسيم، بل الفصول كلها تغني لهذا الزائر الذي احبها وافنى حياته فيها.

ومن شعر الطبيعة الى الحب والمرأة التي صارت لدى الرومانسيين مثالا يطمح كل شاعر ان يحظى بعناقه في عالم الواقع، ولكنه يعز ويصبح بعيد المنال، فيزدادون تشوفا اليه وتحرقا، وينظرون اليه نظرة تقديس وتهيب وجلالة، حتى لتراهم يتحدثون عن المحبوب وكأنهم في محاريب عبادة وتبتل. ولهذا شاع في قاموسهم الشعري هذا السيل من الالفاظ الدينية ذات الدلالات الموحية، مثل : الصلاة، والوحي، والمحراب، والكعبة، والهدى، والنور... تلاحظ هذا بشكل خاص في شعر ابراهيم ناجي، فهو يتطهر بالحب ويسمو به حتى يصبح روحا شفافة لا تنتمي الى عالم المادة والطين، فيتجاوز خطايا الناس ويغفر لهم زلاتهم معه، لانه تجاوز عالمهم الحسي المحدود الى عوالم اوسع وارحب بفضل هذا الحب الكبير:

سناك صلاة احلامي	وهذا الركن محرابي
به القيت آلامي	وفيه طرحت اوصابي
هوى كالسحر صيرني	ارى بقريحة الشحب
وطهرني وبصرني	ومزق مغلق الحجب
سموت كأنما امضي	الى رب يناديني
فلا قلبي من الارض	ولا جسدي من الطين
سموت ودق احساسي	وجزت عوالم البشر
نسيت صغائر الناس	غفرت اساءة القدر[1].

---

(١) ديوان ابراهيم ناجي، وزارة الثقافة، القاهرة، ب ط، ١٩٦١، ص٧٣.

بهذه اللغة الشفيفة، وهذه الصورة الموحية المكثفة المرتبطة بالنفس، وهذه الموسيقى المتلونة الهامسة. ولا اظن اننا بهذا النص او بغيره نستطيع ان نرصد الخصائص المعنوية والفنية لهذه المدرسة، فالعودة تكون، اذا، لدواوين الشعراء انفسهم، وللدراسات التي كتب عنهم.

ثالثا: الواقعية

لقد شاخت الرومانسية في اوربا، ومل الادباء احلامها وسرحاتها، فاتجهوا الى الواقع يعالجون قضاياه واحداثه، ووجدوا فيه غنى عن تاريخ اليونان وادبهم، كما كان يميل اليه الكلاسيكيون، كما وجدوا حياتهم تختلف عما توهمته الرومانسية في عواملها المجنحة، ونظرتها المثالية للانسان والحياة.

فالحياة –في التصور الواقعي– ليست دار نعيم وصدق وبراءة، بل ان شرها اكثر من خيرها، والمها اكبر من سعادتها، وان العدل فيها وهم وسراب، وان الناس فيها تحركهم غرائزهم وتقودهم اطماعهم الى الغش والكذب والاحتيال، وما تلك المعاني من مثل الكرم والوفاء والشرف والامانة والنبل الا اوهام شعراء[1].

ولقد كانت الفلسفات التي سادت القرن التاسع عشر وراء هذا التوجه في فهم الادب ووظيفته، خاصة الفلسفة الوضعية او التجريبية التي كان من ابرز روادها اوجست كونت (١٧٩٨–١٩٥٧) والتي ترى ان المعارف اليقينية هي التي تؤخذ من منابع العلوم التجريبية، وان ما يعصم الانسان عن الخطأ هو ابتعاده عن الافكار الذاتية واعتماده على التجربة.

ومن الفلسفات التي مهدت للواقعية الادبية في القرن التاسع عشر الفلسفة المادية التاريخية، او المادية الديالكتيكية التي ترى ان الفكر والثقافة والنظم السياسية بنية عليا تعتمد على البنية التحتية التي هي الانتاج المادي الاقتصادي وهذا يعني ان

---

(١) تذوق الادب، د. محمود ذهني، ص٣١٤.

(الفكر انعكاس للمادة)[1].

وجاءت نظرية دارون لتعمق الفهم المادي للحياة، وذلك بتأكيدها على حيوانية الانسان، وانه لا يختلف عن بقية الحيوانات التي تسيرها الغرائز وتحكمها الجبرية الوراثية او الاوضاع البيئية.

ويؤرخ الباحثون لبدايات الاتجاه الواقعي ببدايات القرن التاسع عشر، وبالدقة في عام ١٨٣٠ على يد الروائي الفرنسي اندريه دي بلزاك (١٧٩٩-١٨٥٠) الذي كتب مائة وخمسين قصة اطلق عليها جميعا (الكوميديا البشرية)[2]. وهو يعكس التوجه الواقعي نحو الحياة من خلال النثر ذي القدرة على تصوير جزئيات الحياة واحداثها، بينما كان الشعر اكثر انسجاما مع عوالم الرومانسية الشاردة الى الخيالات والاحلام.

وربما يكون التحديد العلمي لمدلول الواقعية قد برز في بدايات النصف الثاني من القرن التاسع عشر حيث اصدر الكاتب القصصي شامفلوري (Champflory) واصدقاؤه مجلة اطلقوا عليها اسم (الواقعية). وكان من اهم المبادئ التي تبلورت في كتاباتهم النقدية هي (ان الفن ينبغي ان يقدم تمثيلا دقيقا للعالم الواقعي، ولهذا يجب ان يدرس الحياة والعادات من خلال الملاحقة الدقيقة والتحليل المرهف، وينبغي ان يؤدي هذه الوظيفة بطريقة موضوعية خالية من العواطف والنزاعات الشخصية)[3].

غير ان كتاب الواقعية لهم مشارب متعددة، واتجاهات مختلفة على الرغم من الاطار المادي العام الذي يجمعهم، فانت تقرأ عن الواقعية النقدية والشكلية المثالية والقومية والطبيعية والموضوعية والذاتية وفوق الذاتية والمتفائلة والمتشائمة

---

(١) النقد الادبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص٣٢١.

(٢) تذوق الادب، ص٣١٥.

(٣) منهج الواقعية في الابداع الفني، د. صلاح فضل، دار المعارف، مصر،ب ت، ب ط، ص١١.

والشعرية كما تسمع عن الواقعية الرومانسية والواقعية الاشتراكية الى غيرها من المسميات[1]، وسوف لا نقف الا عند اتجاهين هامين من هذه الاتجاهات، هما الواقعية الطبيعية والواقعية الاشتراكية لاهميتهما في تاريخ هذا المذهب.

اما الواقعية الطبيعية فقد اوغلت في الاتجاه العلمي حتى النهاية، وجعلت من الادب معرضا للتجارب العلمية المحضة. فاذا كان الناقد الفرنسي ايبولت تين (١٨٩٣-١٩٢٣) قد قال بأن الادب هو نتاج للجنس القومي والزمن والبيئة وكلها مظاهر طبيعية مادية، فان (اميل زولا) زعيم المذهب الطبيعي يرى ان التصوير الواقعي لحياة الانسان يجب ان ينظر اليه على انه مادة عضوية، وان هذه المادة تؤثر على وضعه واجهزته وغدده ومزاجه وتفكيره وسلوكه واخلاقه.

وقد كتب (زولا) احدى وثلاثين رواية صور فيها تأثير الجوانب العضوية والوراثية على سلوك الانسان وحياته. وهكذا بدأت الواقعية اتجاها يعتمد على الواقع يلاحظه ويستقرئه، وانتهت الى ادخال الادب الى معامل التجارب العلمية[2].

ولكن هذا الاتجاه لم يكتب له الدوام لغلوه وعدم تمثيله لواقعية الحياة الانسانية على الرغم من ادعائه الواقعية، وحلت محله الواقعية الاشتراكية التي عكست اتجاهاً سياسيا جديدا بعد انتصار الثورة الروسية عام ١٩١٧.

جاءت الواقعية الاشتراكية تطبيقا للمادية التاريخية التي قررها كارل ماركس وانجلز في ان الادب والثقافة والفكر ما هو الا انعكاس للحياة المادية وحركة الانتاج، غير انها اضافت الى هذا المعنى التزاما يتعهد من خلاله الاديب بالسير وفق توجيهات الحزب والطبقة العاملة التي تقتضي بمحاربة الرأسمالية والبرجوازية وتصوير الطبقات الكادحة وقيمتها.

---

(١) الواقعية الاسلامية في الادب والنقد، د. احمد بسام ساعي، دار المنارة، جدة، السعودية،ط١، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م، ص١٢.

(٢) الادب ومذاهبه، د. محمد مندور، ص١٠٦.

وعلى الرغم من الامل الواثق الذي حدا بالادباء في ظل النظام الشيوعي الى السير وفق هذه السياحة الثقافية والادبية، الا ان النتيجة التي انتهى اليها الادب الماركسي او ادب الواقعية الاشتراكية هي تعبيره عن لون واحد من حياة الانسان بجعله اداة صراع وحرب، وعدم تمثيله لاشواق الروح الانسانية وعالمها الداخلي الذي لا يمكن حصره بحركة الانتاج المادي، او الصراع السياسي فحسب.

اما الاتجاه الواقعي في الادب العربي الحديث فيمكن القول بأنه له ظروفه وطوابعه وخصوصياته التي تعني انه ليس بالضرورة ان يكون صورة من الواقعية الاوربية بمذاهبها المتعددة، والاسباب التي ادت الى نشأتها، والفلسفات التي وقفت وراءها.

لقد نشأ الاتجاه الواقعي قبيل منتصف هذا القرن وبعد الحرب العالمية الثانية خاصة، ونتيجة للظروف التي اوجدها الاستعمار في البلاد العربية والاسلامية في مجال الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، حيث فساد انظمة الحكم، وانتشار الفقر والجهل والمرض، وتردي القيم، مما دفع لابائنا الى استخدام الكلمة اداة لتصوير الواقع السيء، والمعاناة القاسية التي عاشها الناس انذك.

فلم يعد الادب -والحال هذه- يتغنى بمقولة الفن للفن التي تعزل الادب عن وظيفته الاجتماعية، بل صار سلاحا للثورات السياسية والاجتماعية في العالم العربي من مشرقه الى اقصى مغربه، وتجاوز الشعراء المرحلة الرومانسية الحالمة التي لم تزد الواقع الا ضياعا وبؤسا، وصار توجه الادباء نحو ما سمي بالادب الهادف، او الادب للحياة، او الواقعية في الادب(١).

ومن ابرز الشعراء الذين مثلوا هذا الاتجاه في العالم العربي بدر شاكر السياب، وعبدالوهاب البياتي، وصالح عبدالصبور، واحمد عبدالمعطي حجازي، وعبدالرحمن

---

(١) فنون الادب المعاصر في سورية، د. عمر الدقاق، دار الشروق، بيروت، ١٩٧١، ص٣٨٩، وينظر الشعر المعاصر، د. عزالدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١، ص٣٧٣.

الشرقاوي، ومحمد الفيتوري وسليمان العيسى، ومحمد العيد آل خليفة، ومفدي زكريا ومحمد محمود الزبيري ومحمد مهدي الجواهري بالاضافة الى شعراء الارض المحتلة من مثل توفيق زياد وسميح القاسم ومحمود درويش[1].

وقد حمل هؤلاء الشعراء نداء الثورة ضد الوجود الاجنبي والحكم المحلي والفساد الاجتماعي والتخلف الفكري والثقافي، وكان منهم الماركسي اليساري، والعروبي القومي، والاسلامي الديني، وكان يجمعهم طابع الالتصاق بالواقع والرغبة في اصلاحه او تغييره كل حسب رؤيته الفكرية والسياسية.

ولهذا، فلا يمكن القول بأن الواقعية في الادب العربي الحديث تحمل السمات الفلسفية المادية التي تعلن الالحاد والسخرية من القيم الدينية، بل ان من واقعية الواقعية في ادبنا انها مثلت طابع الحياة في مجتمعاتنا التي يشكل الدين والقيم الخلقية والارتباط بالتراث احدى مقوماتها الاساسية، واذا كان هناك من دعا الى القيم المادية الاوربية ومثلها في قصصه او شعره، فانه يمثل جزءا من الاتجاه الواقعي العربي، وليس كلا شاملا.

ومن ملامح الواقعية التي ارتبطت بواقعنا ومجتمعاتنا انها صورت جانبي الكيان الانساني، الروح والمادة، ولم تقف عند الجانب المادي البيئي او العضوي او الوراثي كما شهدناه لدى الاتجاهات الواقعية في اوربا.

فالانسان في الواقعية العربية –الاسلامية بشر يصيب ويخطئ، وليس خيرا كله، او شرا كله، كما انه ليس حيوانا تسوقه غرائزه ومكوناته العضوية او الجنسية او الوراثية، كما مر بنا من شأن الواقعيات المادية الاوربية.

وبقي الانسان في واقعيتنا بين فرديته واجتماعيته معبرا عنها باتزان وتجانس، على تفاوت بين هذا الاديب او ذاك.

---

(١) الشعر والشعراء في العراق، احمد ابو سعد، دار المعارف، بيروت، ط١، ١٩٥٩، ص٣١٠.

ان الواقع حسب الرؤية العربية الاسلامية ليس حصرا على الواقع الارضي الملموس، بل يشمل هذا الواقع الارضي والواقع الميتافيزيقي معا لأن الحقيقة -وفق هذه الرؤية- لا يتم التعرف عليها الا من خلال هذين الواقعين المتداخلين. وهذه سمة ومعلم ليس فيه لقاء مع المادية الارضية الاوربية، كما لاحظنا[١].

ويمكن ان نقرر ان الواقعية في ادبنا لا تعني الالتزام بشكل ادبي معين، فقد يكون الشاعر كلاسيكي اللغة والصورة، ولكنه واقعي الفهم للمجتمع والحياة، راغب في البحث عن الحرية والتقدم والاستقلال.

ومع ذلك فهناك ملامح وحدود يمكن التمييز من خلالها بين الادب الكلاسيكي والادب الواقعي (فالكلاسيكي لا يعنيه من الواقع سوى التسجيل والنقل الحرفي دون مناقشة او تعليل او ربط هذا الواقع بالحياة العامة وبحركة التطور عكس الواقعي الذي يستخلص من هذا الواقع صورة للعصر الذي يعيش فيه... كما ان الواقعي لا يتكلف ولا يتصنع التعبير تكلف الكلاسيكي وتصنعه)[٢].

وليس من وكدنا هنا ان نعرض للنصوص التي تمثل الواقعية، فهذا من شأن الدراسات الادبية وتاريخ الادب الحديث، وهمنا في هذا الفصل ان نعرض للاسس الفكرية للمذهب الادبي. ومع هذا، فإننا نسجل هنا بعض النصوص المعبرة عن الاتجاه الواقعي في شعرنا العربي الحديث. ولتكن الاشارة الى طابع الشعر الثوري الذي رصد الثورة الجزائرية التحريرية التي شغلت الشعر العربي حوالي عقد من الزمن. يقول احد ابناء الجزائر (محمد ابو القاسم خمار):

النار والدم والبارود معتـــــرك   والموت يلتهم الاجساد في نهم

---

(١) ينظر، للباحث، الملامح العامة لنظرية الادب الاسلامي، ص٨٧، من فصل (القيم الفكرية للادب الاسلامي).

(٢) الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث، د. ثابت محمد بداري، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٨٠، ص٩٠.

كيف السبيل الى لقياك يا جبلــي والدرب قد ايقظت الغامه قدمي

لكنني سوف امضي صاعدا ابدا حتى ولو فوق اشلائي وبين دمي(١)

ولم يمنع الشكل العمودي او اللغة الرومانسية الهامة ان تجعل من الشاعر واقعيا، لأن الواقعية ارتبطت بفهم الواقع والالتصاق به. ولكن الذي ساد في الدراسات الادبية ان الشكل الجديد، الذي سمى بالشعر الحر، او شعر التفعيلة كان اكثر قدرة على تصوير الواقع الحديث ورصد روح العصر، ولهذا تجد الباحثين اكثر ما يذكرون شعر السياب وصلاح عبدالصبور والبياتي ومحمود درويش وغيرهم. ويستحسن ان نذكر لصلاح عبدالصبور قصيدة كاملة، وهي بعنوان (شنق زهران) لنتبين المنحى الواقعي في التناول واللغة والتصوير. والقصيدة تستعيد خلالها الذاكرة الشعرية حادثة (دنشواي) التي اعدم فيها الانجليز مجموعة من الفلاحين المصريين لانهم قتلوا جنديا انجليزيا كان يصطاد الطيور فوقعت احدى رصاصاته في صدر فلاح مصري وقتلته، وكان ان ثارت حمية القرية وثأرت لنفسها بقتل الجندي... وكان هذا عام ١٩٠٦. واليك القصيدة.

... وثوى في جبهة الارض الضياء

ومشى الحزن الى الاكواخ تنين له الف ذراع

كل دهليز ذراع

من آذان الظهر حتى الليل.. يا لله!!

في نصف نهار

كل هذي المحن الصماء في نصف نهار؟

مذ تدلى رأس زهران الوديع

....

---

(١) الاوراس في الشعر العربي، دراسات اخرى، د. عبداللـه الركيبي، الشـركة الوطنيـة، الجزائر، ط١، ١٩٨٢، ص١٧.

كان زهران غلاما

امه سمراء، والاب مولد

وبعينيه وسامة

وعلى الصدغ حمامه

وعلى الزند ابو زيد سلامه

ممسكا سيف، وتحت الوشم نبش كالكتابة

اسم قرية

دنشواى

شب زهران قويا، ونقيا

يطأ الارض خفيفا

وأليفا

كان ضحاكا ولوعا بالغناء

وسماع الشعر في ليل الشتاء

ونمت في قلب زهران زهيرة

ساقها خضراء من ماء الحياة

تاجها احمر كالنار التي تصنع قبله

حينما مر بظهر السوق يوما

ذات يوم...

مر زهران بظهر السوق يوما

واشترى شالا منمنم

ومشى يختال عجبا مثل تركي معمم

ويجيل الطرف... ما أحلى الشباب!!

عندما يصنع حبا

عندما يجهد يصطاد قلبا

....

كان ياما كان ان زفت لزهران جميلة

كان ياما كان ان انجب زهران غلاما... وغلاما

كان ياما كان ان مرت لياليه الطويلة

ونمت في قلب زهران شجيره

وساقها اسود من طين الحياه

فرعها احمر كالنار التي تحرق حقلا

عندما مر بظهر السوق يوما..

ذات يوم..

مر زهران بظهر السوق يوما

ورأى النار التي تحرق حقلا

ورأى النار التي تصرع طفلا

كان زهران صديقا للحياه

ورأى النيران تجتاح الحياه

مد زهران الى الانجم كفا

ودعا يسأل لطفا

ربما... سورة حقد في الدماء

ربما.. استعدي على النار السماء!!

....

وضع النطع على السكة والغيلان جاءوا

واتى السياف (مسرور) واعداء الحياة

صنعوا الموت لاحباب الحياة

وتدلى رأس زهران الوديع

قريتي من يومها لم تأتدم الا الدموع

قريتي من يومها تأوى الى الركن الصديع

قريتي من يومها تخشى الحياة

كان زهران صديقا للحياة

مات زهران وعيناه حياة

فلماذا قريتي تخشى الحياة!![1].

رابعا: الرمزية

لقد اسرفت الاتجاهات الواقعية في الوثوق بالعلم، وغفلت الجانب الروحي في الانسان، فأصبح ادبها رسوما جامدة للشخصيات والمرئيات، وتسجيلاً مجردا لظواهر المجتمع، ولهذا تاق الادب الى مذهب جديد لا يعتمد على العقل الواعي وحده، بل يستبطن النفس ويستشف عالم الروح اللامحدودة، فوجد هذا من الرمز والرمزية.

---

(١) المجموعة الكاملة لصلاح عبدالصبور، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣، ص١٣٠.

ومن المعلوم ان توكؤ الادب على الرمز امر قديم قدم الادب، ولكن الرمز العام شيء، والمذهبية الرمزية شيء اخر. وهذه المذهبية تقوم على اساس ان في الكيان الانسان عقلا واعيا هو هذا الذي يضع الضوابط والحدود ويعلل الامور تعليلا منطقيا يعتمد على الدقة والوضوح، وآخر عقلا باطنا لا يخضع لهذه الحدود، ولا يمكن ضبطه بمقاييس، فهوعالم واسع ولا نهائي وهو اقرب الى ان يكون منبعا للالهام والابداع الادبي(١).

وكان قد دفع الى هذا الفهم غلو المذاهب الواقعية والطبيعية والبرناسية واعتمادها على ظواهر الاشياء، ثم الوقوع تحت تأثير النظريات النفسية التي جاء بها (سيجوند فرويد) الذي سلط الضوء على عالم اللاشعور في النفس الانسانية، وفسر الادب تفسيرا مرتبطا بهذا العالم اللامرئي.

وكان ميلاد هذا المذهب الرمزي في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وقد قيل بأن اول من كتب عن الرمزية المذهبية وعرف بخصائصها هو الشاعر الفرنسي (مورياس)، وذلك في دراسة نشرها عام ١٨٨٦(٢). ولكن النتاجات الرمزية سبقت هذا التاريخ وتمثلت فيما كتبه بودلير (١٨٢١-١٨٦٧) الذي يعد من رواد هذا المذهب، ثم تلاه الممثلون الآخرون من مثل: مالارميه (١٨٤٢-١٨٩٨)، وفرلين (١٨٤٤-١٨٩٦)، ورامبو (١٨٥٤-١٨٩١)، وبول فاليري (١٨٧١-١٩٤٥)، وكلهم من فرنسا التي كانت محضناً لأغلب المذاهب الادبية الحديثة في اوربا.

ويمكننا ان نتعرف بوضوح على الرمزية من خلال الحديث عن خصائصها وفهمها للادب، من حيث شكله ودافعه واهدافه. وهذه الخصائص هي:

---

(١) تذوق الادب، ص٣١٩.

(٢) النقد العربي الحديث ومذاهبة، د. محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة الفجالة، القاهرة، ص١٣٩.

اولا:

تجاوز العالم المحسوس المادي الى العالم غير المحسوس وغير المادي:

ومن هنا جاءت نزعتهم المثالية التي تمتد في اصولها الى الفلسفة الافلاطونية. فعندهم ان مظاهر الكون المادية ما هي الا رموز لحقائق اخرى اسمى وأعظم. ولهذا جاء ادبهم اكثر ميلا الى الصفاء والتجريد[1]، وشابه الغموض والتعلق بالمغيبات والاحلام.

ثانيا:

المزج بين الشعر والموسيقى:

لقد كان هيام الرمزيين بالموسيقى لا حد له، وكان هدفهم ان يعيدوا الى الشعر ما اخذته الموسيقى منه، وكان تأثرهم -نتيجة لذلك- بموسيقى (فاجنر) تأثرا واضحا. فأنت تقرأ اثارهم الشعرية فتجد نفسك في ظلال موسيقة وايقاعات هائمة، حتى ليستحيل النغم الموسيقى هدفا بذاته، واصبح الاسلوب الشعري مفعما بالموسيقى وصارت (الكلمة عندهم ليست ما تعنيه، بل ما يوائمها وينسجم معها من الالفاظ انسجاما صوتيا غير مقيد بحدود الدلالة)[2].

ثالثا:

تراسل الحواس:

توسع الرمزيون في دلالات الالفاظ لا عن طريق المجاز المعروف، بل باستحداث علاقات لغوية جديدة عن طريق تراسل الحواس(حيث يستعمل للشيء المسموع ما اصله للشيء المشموم او المرئي، ويستخدم للشيء المشموم ما من شأنه

---

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح احمد، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٨٤، ص١٣٦.

(٢) الرمزية في الادب العربي، د. درويش الجندي، مكتبة نهضة مصر،القاهرة، ط١، ١٩٥٨، ص١٠٦.

ان يستخدم للشيء المرئي او الملموس او المسموع[1]. ولنأخذ مثالا على هذا من شعر بودلير احد اكبر رموزهم: الطبيعة معبد قائم، حيث الدعائم الحية،

تتسرب منها كلمات غامضة يجتازها الانسان خلال غابات من الرموز

التي ترمقه بعيون انيسة

مثل الاصداء الطويلة التي تذوب من بعيد

مثل دهليز مظلم ووحدة عميقة

واسعة كالليل وكالضياء،

تتجاوب فيها العطور والالوان والاصوات

بعض العطور ندية كاجساد الاطفال

عذبة كالمزامير، خضراء كالمروج[2].

فأنت تلاحظ كيف امست العطور التي تدركها حاسة الشم، ندية تدركها حاسة اللمس، مسموعة كصوت المزامير، مشاهدة في خضرتها، وهذا مما يدرك بالنظر.

رابعا:

موقفهم من القضايا السياسية والاخلاقية:

ابتعد الرمزيون عن قضايا المجتمع السياسية والاخلاقية، ونأوا بانفسهم عن الحديث عنها او تصويرها، لأن تصويريها تعلق بالواقع الملموس، وهم مشغولون عن هذا الواقع بالعالم المثالي الحالم.

وبهذا لا يكون للشعر عندهم أي هدف سوى ذاته، وهم بذلك قريبون من مذهب الفن للفن، ويعكس هذا طابعهم الارستقراطي، وبعدهم عن حياة الشعب وهمومه.

---

(١) تطور الادب الحديث في مصر، د. احمد هيكل، ص٣٣٠.

(٢) الرمزية والسريالية، ايليا حاوي، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص٣٥.

خامسا:

الايحاء والغموض:

كان طبيعيا -بعد هذا التوجه والفهم- ان يأتي الشعر الرمزي موحيا شفافا بعيدا عن الوضوح. اذ ان من مبادئهم (ان الوضوح ممل) و (سم شيئا باسمه تقتل ثلاثة ارباع شاعريته)[1]. وانتهى هذا الشعر الى الغموض والابهام سواء في اسلوبه الرمزي اللغوي، او في اعتماده على الاساطير والمثيولوجيا.

والشعر -بعد هذا كله- عند الرمزيين لا يقوم بالمقاييس المنطقية او العقلية، لأنه لا معنى محددا له، بل يفهمه كل قارئ وفقا لمزاجه ووفقا لايحاء الالفاظ في نفسه.

وقد انتهى هذا الاتجاه الى اتجاهات او مذاهب اخرى ابعد ايغالا في الغموض، واللامنطق، كما هو معروف في مذهب السريالية والدادانية وادب اللامعقول. واحسن مثال هذا ما قاله (فيليب سوبو) احد المتحمسين للمذهب الدادي: (انك لو اردت ان تخرج عملا ادبيا فما عليك الا ان تضع الالفاظ في قبعة ثم تخرج منها ما يعن لك فتضعه الى جوار بعضه، ليكون قصيدة شعرية!!)[2].

ويبدو ان هذا انعكاس للفوضى والاضطراب والقلق الذي اوجدته الحرب العالمية الاولى في النفسية الاوربية، وترك اشارة واضحة في الادب والنقد، بل والمذاهب الاجتماعية كذلك.

اما الرمزية في الادب العربي الحديث، فقد افادت من المذهب الرمزي لدى الغربيين، ولكن هذه الافادة تفاوتت من شاعر الى آخر، ومن مدرسة شعرية الى اخرى.

---

(١) في النقد الادبي الحديث، د. فائق مصطفى، ود. عبد الرضا علي، ص٨٠.

(٢) تذوق الادب، ص٣٣٢.

واول مظهر لهذا التأثر نجده لدى المدارس الرومانسية الثلاث: (مدرسة الديوان، ومدرسة المهجر، ومدرسة ابولو)، ولكنه تأثر عام وغير متسم بالطابع المذهبي المحدد، بمعنى ان الشاعر من هذه المدارس يأخذ جانبا او آخر في الرمزية. ولم تتجسد الرمزية بكل خصائصها في شعره.

وهكذا نجد ملمحا رمزيا هنا، وآخر هناك في الخارطة الشعرية الرومانسية، فتجد تراسل الحواس لدى جبران خليل جبران المهجري في مثل قوله.

هل تحممت بعطـــر او تنشفت بنـــــــور

وشربت الفجر خمرا في كؤوس من اثير [(١)]

حيث جعل العطر المشموم يتحمم به، والنور المرئي يتنشف به، والنور المرئي يشرب منه، أي انه احدث نوعا من التبادل بين الحواس. ولعل هذا يتضح في شعر محمود الهمشري (من شعراء ابولو)، وخاصة في قصيدته (النارنجة الذابلة):

خنقت جفوني ذكريـــات حلـــوة من عطرك القمري والنغم الوضى

فانساب منك على كليل مشاعـــري ينبوع لحن في الخيال مفضـــض

وهفت عليك الروح من وادي الاسى لتعب من خمر الاريج الابيض[(٢)]

بما في هذا النموذج من العطر القمري، والنغم الوضى، وينبوع اللحن، والخيال المفضض، وخمر الاريج الابيض.. وهو نوع من تراسل الحواس واضح.

غير ان المذهبية الرمزية في الادب العربي لم تتجسد الا لدى شعراء محدودين من غير المدرسة الرومانسية، وهم اديب مظهر وبشر فارس وسعيد عقل وصلاح لبكي. ولا يتسع المجال هنا لذكر شيء من نماذجهم. والذي نريد الاشارة اليه الآن

---

(١) لبنان الشاعر، صلاح لبكي، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، ط١، ١٩٥٤، ص١٤١.

(٢) تطور الادب الحديث في مصر، ص٣٣٠.

هو ان طوابع واضحة من الرمزية ظهرت على يد شعراء الشكل الجديد (شعر التفعيلة) بعد الحرب العالمية الثانية دون ان تجعل منهم شعراء رمزيين مذهبيين بل لجأوا الى نوع من الرموز (الموضوعية) التي تستلهم التراث اليوناني والفرعوني والبابلي والعربي والاسلامي، بل تستلهم التراث العالمي كله، وتخل رموزا معاصرة. فالقارئ لهذا الشعر يجد رموزا من مثل: اوديب، وبروميثيوس، وابولو، وزيوس، وسيزيف، وبنلوب، وتموز، وعشتروت، وابوالهول، وهابيل، وقابيل، وايوب، وشهريار، والتتار، وعنترة، والسندباد، وسيف بن ذي يزن.

وقد وظف الشعراء هذه الرموز توظيفا حيويا فاعلا واثاروا في الوجدان العربي المعاصر معاني ثرية بما تحمله تلك الرموز من دلالات ليست وقفا على عصورها، بل يمكن ان تمتد الى الحياة المعاصرة. ونضرب لهذا بمثل من شعر بدر شاكر السياب من قصيدته (رحل النهار) التي اتخذ فيها من (السندباد) قناعا لحالته النفسية المتأزمة، فاستطاع ان يجعل من نفسه سندبادا، ولكن من النوع الذي لن يعود.

رحل النهار...

ها إنه انطفأت ذبالته على افق توهج دون نار

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود

هو لن يعود

او ما علمت بأنه اسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جزر الدم والمحار

هو لن يعود... [١].

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب، المجموعة الكاملة، دار العودة، بيروت،ب ط، ١٩٧١، ص٢٢٩ مج١.

ونختتم هذا الفصل بالقول بأن المذاهب الادبية في اوربا تعددت وتنوعت واتخذت اتجاهات فلسفية وفكرية شتى على ضوء ما عجت به اوربا من احداث في العصر الحديث، وظل العالم العربي والاسلامي يتلقف هذه المذاهب الادبية ويطبقها على شعره ونقده، دون ان تكون هناك رؤية فنية عربية او اسلامية متفردة، او مذهب ادبي تتجسد فيه خصائص ظروفنا وتفكيرنا وارتباطنا بالتراث او بالواقع المعاصر.

وفي حدود علمي فأنه لم تظهر نظرية محددة للادب العربي، بل ظهرت نظرية للادب الاسلامي عموما سميت بـ (الاسلامية). وهي تعكس رؤية خاصة تختلف عن الكلاسيكية او الرومانسية او الواقعية او الرمزية او السريالية او غيرها من مذاهب الادب الاوربي، وقد قام الدكتور عبدالباسط بدر بجمع دليل للدراسات التي تناولت هذه النظرية (ببلوغرافيا)، وبلغ عدد هذه الدراسات فيه (٣٨٢) دراسة ما بين كتاب ومقال[١].

والامر ما يزال يحتاج الى ابداع ادبي كثير في مجال الشعر والقصة والمسرح، كما هو بحاجة الى دراسات نقدية معمقة. وكل هذا يرتبط بالرقي الحضاري الذي ينتظره العالم من عالمنا الاسلامي والعربي.

---

(١) تنتظر الطبعة التمهدية على الالة الراقنة،عام ١٤٠٨هـ، وينظر كذلك الملامح العامة لنظرية الادب الاسلامي، د. شلتاغ عبود، دار المعرفة، دمشق، ط١، ١٩٨٧. وينظر على سبيل المثال:

أ- الواقعية في الادب الاسلامي، د. احمد بسام الساعي.

ب- في النقد الاسلامي المعاصر، د. عماد الدين خليل.

جـ- مقدمة لنظرية الادب الاسلامي، د.عبدالباسط بدر.

د- الادب الاسلامي، قضية وبناء، د. سعد ابو الرضا.

الفصل العاشر

مناهج النقد الادبي



الحديث عن المناهج النقدية قريب من الحديث عن المذاهب الادبيــة التـي فرغنـا مـن الحديث عنها في الفصل السابق، والفرق بين الاثنين ان المذاهب او المدارس الادبية اما هي اتجاهات في الابداع الادبي نفسه، وان تفرع منها اتجاه نقدي متأثر بها، أمـا المناهج النقدية فهي اتجاهات في النقد وطرق في التعـامل مـع النصـوص الادبيـة او حياة الادباء او العصور الادبية.

ومن المعلوم ان النقد في مدارج الحياة البشرية الاولى يكون اقـرب الـى التـأثر الفطري، فينتج عنه محك ساذج غـير معلـل اول الامـر، ثـم يميـل الـى التعليـل شـيئا فشيئا، ثم يتخذ له احكاما قائمة على فهم منطقي حتـى ينهـي الـى شـيء مـن المنهـج الواضح. وهذا هو الذي انتهت اليه الدراسة الادبية فـأصبحت قائمـة علـى العلـوم او المناهج الواضحة المعالم.

ومناهج النقد الأدبي في القديم والحديث، لدى العرب ولـدى الاوربييـن، كثـيرة، وسوف نقف عند ما هو مشهور منها في العصر الحديث خاصة.

اولا: المنهج التاريخي

لم يعرف تاريخ الادب العربي القديم هذا المنهج، بل عرف هذا التاريخ اشـكالا من دراسة طبقات الشعراء وتراجم حيـاتهم والموازنـة او الوسـاطة بينهـم، أو علـى نحو ما نجده في كتب الامالي والموسـوعات اللغويـة والتاريخيـة فـي تدوينهـا للمـادة الادبية او استشهادها بهـا، وان وجـدت اشـارات فـي هـذا الكتـاب او ذاك الـى صلـة النصوص الادبية بمرحلتها التاريخية، والى اثر الظـرف الزمنـي عليهـا، ولكـن هـذه الاشارات -على اية حال- لم تكن منهجا محدد الملامح، كمـا هـو عليـه الأمـر فـي العصر الحديث[١].

في هذا العصر اتضحت معالم المنهج التاريخي بـأثر مـن كتابـات المستشـرقين الاوربيين ودراساتهم للأدب العربي. وهي دراسـات متـأثرة بالاسـاس بواقـع الاداب

---

(١) ينظر، في النقد الادبي، د. عبد العزيز عتيق، ص٢٩٣

الاوربية وطوابعها التاريخية، فنقلت الى الادب العربي وقسمته الى عصور تاريخية، ثم جعلت لكل عصر تاريخي ادبه، وجعلت لهذا الادب خصائصه التي هي ثمرة لطوابع العصر الفكرية والدينية والاجتماعية والسياسية. ولعل الطابع لسياسي هو اكثر هذه الطوابع بروزا ووضوحا.

فكانت دراسة الادب العربي، اذاً، على اساس العصور التالية:

١- العصر الجاهلي

٢- العصر الاسلامي

٣- عصر الدولة الاموية

٤- عصر الدولة العباسية والاندلس

٥- عصر الدول المتتابعة

٦- العصر التركي

٧- العصر الحديث

على اختلاف بين مؤرخ الادب هذا او ذاك، فبعضهم جمع بين العصر الاسلامي والاموي، وآخر جعل العصر العباسي عصرين: الأول والثاني، وثالث لم يشر الى العصر الحديث[١].

ومن مؤرخي الادب العربي في العصر الحديث حسن توفيق العدل، واحمد الاسكندري، وجورجي زيدان، وطه حسين، واحمد حسن الزيات، واحمد امين، وشوقي ضيف، وغيرهم، وكان هؤلاء او اغلبهم ممن اطلع على دراسات المستشرقين للادب العربي، امثال كارل بوركلمان الالماني، او المستشرقين الانجليز والايطاليين الذين درسوا في الجامعة المصرية في بداية افتتاحها عام ١٩٠٨.

---

(١) ينظر مناهج الدراسة الادبية، د. شكري فيصل، ص١٨ ومابعدها. وتذوق الادب، د. محمد ذهني، ص٣٥١.

وقد شجع الاستجابة الى هذا المنهج وضع المناهج الدراسية في المدارسة الثانوية والجامعات التي بدأت تفتح ابوابها منذ اواخر القرن الماضي، فبما ان المرحلة الثانوية القديمة اربع سنوات، والمرحلة الجامعية اربع سنوات، فلا بد ان يدرس الادب العربي ويضغط ضمن هذه السنين، سواء اوافق هذا المنهج طبيعة الادب العربي ام لم يوافقه.

والمنهج التاريخي يقوم على اساس ربط الحدث بزمن معين، ويفسر ذلك الحدث على ضوء ملابسات الحقبة الزمنية[1]. وهذه الاحداث في الغالب سياسية فالادب مرتبط بالحاكم والسلطان، والشعراء يدورون في فلك السلطة السياسية مادحين ومباركين، او ناقمين وثائرين. وحالة الادب تتقدم او تتخلف بتخلف الدولة او ضعفها، وان كان العكس يحدث في بعض مراحل التاريخ العربي والاسلامي، حين انشقت بعض الدويلات عن الخلافة الاسلامية، واخذ حكامها يشجعون الادباء والمفكرين، مثلما حدث مع الدولة الحمدانية بالشام والطاهرية في شيراز، والفاطميين في مصر وشمال افريقيا.

(والمنهج التاريخي في النقد حساس –شأن أي منهج– إذا فقد فيه صاحبه توازنه زلت قدمه، واختل ميزانه، وصار مؤرخا جماعة)[2].

ومعنى هذا ان الناقد يجب ان ينظر الى عمله على انه نقد يعالج النصوص ويفسرها ويحكم عليها، وليس مؤرخا تهمه الاحداث بالدرجة الاولى، ويجعل الأدب تابعا لها خاضعا لمقاييسها وظروفها، فيجب عليه، اذاً، ان يستعين بالتاريخ واحداثه على فهم الأدب وتجلية النص واكتشافه، لأن العملية الابداعية خاضعة لقوانينها الخاصة، وليست انعكاسا مباشرا للظروف التاريخية او الاقتصادية. كما لاحظنا من شأن النظرية الماركسية في فهم الأدب وتفسيره.

---

(١) مقدمة في النقد الادبي، د. علي جواد الطاهر، ص٣٩٧.

(٢) المصدر السابق، ص٣٩٨.

ثم ان المؤرخ الأدبي او الناقد الادبي الذي يستظل بظل الاحداث التاريخية في فهم الأدب، لا ينبغي ان ينسى عصره، ويصبح اسير العصر الذي يدرسه، بسياسته وعاداته وظروفه، فيصبح وكأنه قطعة اثرية تنتمي الى العصر الجاهلي او العباس او المملوكي، بل يمكنه ان يحكم المقاييس النقدية المقبولة، فينصف ادباء ظلمهم التاريخ او ظلمهم معاصروهم لأنهم لم يستجيبوا لطابع العصر آنذاك، وربما ينزل بعض الادباء من ابراجهم التي رفعهم اليها مدحهم للسلطان وانسجامهم مع مقومات العصر وعاداته.

وبهذا تصبح للمؤرخ الأدبي او الناقد شخصيته التي قد تخرج على ذوق العصر الذي يدرسه، وبهذا يعاد النظر في الاحكام الأدبية القديمة، فيرتفع ادباء ويهوي آخرون.

وخير مثال لهذا المنهج الذي يعتمد التاريخ والذوق في الدراسة الأدبية، في اوربا، هو ما قدمه الاستاذ كوستاف لانسون (١٨٦٩-١٩٣٦) في فرنسا، حيث (قدم بحوثا مستساغة، لأنه عالجها بقدر معقول من النقد، او قل انه ادراك فرق ما بين التاريخ الميت، والتاريخ الحي... مذكرا الباحث الادبي او الناقد الادبي بأنه دائما ازاء نص حي يزخر بالعواطف والاخيلة، وعليه ان يحسب حسابه وان يعتمد لمواجهته المؤهلات اللازمة)[١].

وقد لوحظت على المنهج التاريخي عدة معايب منها هذا الربط الحتمي الجبري بين الأدب والسياسة والوقوف عند حيوات الملوك والأمراء وجعل حياة الادباء مرتبطة بهم ارتباط الظل بالشاخص[٢]، وأن هذا المنهج يساوي بين النصوص جميعها جيدها ورديئها، لأنها جميعها تعكس ظروف العصر وطوابعه، وانه يؤدي

---

(١) المصدر السابق، ص٤٠٢، وقد ترجم الدكتور محمد مندور مقالة لسلانسون بعنوان (منهج البحث في الادب)، ينظر كتاب مندور (النقد المنهجي عند العرب)، وهي في اخر الكتاب.

(٢) الادب والصراع الحضاري، د. شلتاغ عبود، دار المعرفة، دمشق، ط١، ١٩٩٥، ص٦٨.

الى جفاف الذوق، والانتقال بالأدب الى الدرس التاريخي الجامد[1]، الى غير ذلك من المعايب التي ادت الى تقهقر هذا المنهج، فحلت محله، او قل نافسته مناهج نقدية اخرى، وان ظل قائما في مجال الدراسة الرسمية التعليمية الثانوية والجامعية حتى يوم الناس هذا.

ثانيا: المنهج الفني

وهو المنهج الذي يدرس النصوص الادبية في ضوء المبادئ الفنية دون اللجوء الى الوسائل الخارجية المساعدة على فهم هذه النصوص مثل التاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع، بمعنى ان يتناول النص الأدبي على ضوء عناصره الأربعة: الشعورية والخيالية والاسلوبية والمعنوية، فضلا عن عناصر الايقاع والمعمار العام وفق النوع الادبي الذي ينتمي اليه النص، فاذا كان قصة روعي فيها النظر الى اللغة القصصية والسرد والحبكة وعناصر البيئة والشخصية والحوار... وكذلك الامور مع شروط القصيدة او المسرحية.

ويبدو ان هذا المنهج اخص المناهج من حيث اقترابه من طبيعة الادب وفهم اسراره وخصائصه، لأنه ينطلق من الادب ذاته، ويصطنع قوعده واصوله. وكان من اول المناهج التي عالجت الأدب وان كان في بدايته تأثيريا انطباعيا.

ومن مميزات هذا المنهج، خاصة اذا وسع من نظرته الى النص الادبي، انه يتخلص من الاحكام الثابتة التي ورثتها الدراسة النقدية عن المنهج التاريخي وتقاليده، وذلك بدراسته للخصائص الأدبية المشتركة بين الادباء سواء كانوا جاهليين او اسلاميين او محدثين، فهو يربط بين عدي بن زيد الجاهلي، وشعراء العصر العباسي في الرقة، وبين عبدالمطلب الشاعر الحديث وشعراء صدر الاسلام في هذه الجزالة اللفظية، وهذا السبك المتين، وهذه الرعاية للتقاليد الادبية في القصيدة

---

(١) ينظر، مقال، (منهج الدرس الادبي) للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، مجلة التربية، القطرية، العدد ٨٥، رجب١٤٠٨، فبراير ١٩٨٨، ص ٩٣.

العربية[1]، ويمكنه ان يربط كذلك، بين شعراء الاتجاه الرومانسي المعاصر وشعارء الغزل العذري في العصر الاموي، او بين الموشحات الاندلسية ونظام الرباعيات والمقطعات في شعر المهجريين في العصر الحديث... وتبقى سبل الالتقاء بين شاعر او ذاك، او بين هذا المذهب الحديث ونظيره في الأدب القديم، متيسرة ومجدية في الدراسة الادبية، بعيدا عن الاطار الزمني المحدد الذي كانت تصب فيه النماذج الادبية، وتستبد معه الاحكام وتنأى عن طبيعة الادب ذاته.

ثم إن هذا المنهج يمكنه ان يمزج بين التاريخ والنقد حين يستخلص الخصائص العامة للحياة الادبية في عصر من العصور، فلو لم تكن لطه حسين تلك العقلية النقدية لما استطاع ان يستخلص العلاقة بين اوس بن حجر وزهير بن ابي سلمى وغيرهما من شعراء العصر الجاهلي[2]. كما انه لو لم تكن لشوقي ضيف تلك العقلية الفنية المنهجية لما استطاع ان يرصد تطور الشعر العربي او مسيرته من حيث سماته الفنية ابتداء من الصنعة الى التصنيع وانتهاء الى التصنع[3].

وامام الناقد الادبي في ظلال هذا المنهج مجالات واسعة للدراسة فباستطاعته ان يدرس الانواع الادبية من حيث خصائصها، فيتناول لغة الادب، او عناصر الموسيقى في الشعر، او الوحدة العضوية في القصيدة، او خصائص القصة والمسرحية وتطورها، وخضوعهما للمذاهب الادبية القديمة والحديثة، بمعنى انه يفيد من دراسة المذاهب الادبية التي مرت بها الاداب العالمية كافة، وهذا مجال واسع، يحتاج الى ثقافة عميقة وجهد دائب.

والناظر الى تاريخ النقد العربي القديم يجده في الأعم الأغلب منه نقدا فنيا جماليا سواء في حديثه عن طبقات الشعراء وخصائصهم، كما فعل ابن سلام، او تقسيمهم الى قدماء ومحدثين وذكر مآخذ العلماء عليهم كما فعل المرزباني، ومثله

(١) مناهج الدراسة الادبية، ص١٤٣.

(٢) ينظر كتابة (في الادب الجاهلي).

(٣) ينظر كتابة (الفن ومذاهبه في الشعر العربي).

فعل ابن رشيق القيرواني في حديثه عن شعراء الطبع والصنعة[1]، ولا يخفى ان الطابع العام لكتب الموازنة والوساطة النقدية كان طابعا فنيا خالصا تناول الالفاظ وعيوبها، ومحاسنها وظرائف الشعراء واساليبهم وسرقاتهم، كما هو المصطلح السائد آنذاك.

وسار عبدالقاهر الجرجاني في المنهج الفني خطوة وتطورة، وذلك حين تجاوز الفهم القديم لقضية اللفظ والمعنى كما فهمها الجاحظ، او ابن قتيبة او قدامة أو ابن طباطبا، الى فهم جديد في اطار نظرية تنسجم مع اعمق النظريات اللغوية الحديثة، وهي (نظرية النظم)، كما هي موضحة في كتابه (دلائل الاعجاز). ومعنى هذه النظرية اننا لا ننظر الى اللفظ بذاته، والى المعنى بذاته، وانما ننظر اليها من خلال الاطار السياقي، والعلاقة اللغوية والاسلوبية، حيث يتغير المعنى بتغير الاسلوب من حيث التقديم والتأخير، او الحذف، او في وضع المفردة في جو خاص[2].

ومن المعلوم ان الدراسة الفنية، والنقدية والبلاغية بشكل عام قد انتهت الى الجفاف والعقم على يد السكاكي والقزويني وغيرهما، حتى نفثت فيها الحياة مرة اخرى في العصر الحديث.

ونستطيع ان نجد امثلة لهذا المنهج الفني لدى كل من حسين المرصفي، في كتابه (الوسيلة الادبية)، وروحي الخالدي في كتابه (علم الادب عند الفرنج والعرب)، وطه حسين في كتابه (في الادب الجاهلي)، و (حديث الاربعاء)، وشوقي ضيف في (الفن ومذاهبه في الشعر العربي)، و (الفن ومذاهبه في النثر العربي)،

---

(١) ينظر كتابة (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده) باب المطبوع والمصنوع في الشعر ج١، ص١٢٩.

(٢) في النقد الادبي، د. عبد العزيز عتيق، ص١٨٢ ومابعدها. ولمزيد من التعرف على المنهج الفني والجمالي في النقد العربي القديم ينظر:

١- النقد الادبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، الباب الثاني ص١٥٠-٣١٠.

٢- الاسس الجمالية في النقد العربي، د. عزالدين اسماعيل، الباب الثاني ١٢٨.

وهم من رواد هذا المنهج وقد سار على منوالهم كثير من النقاد في هذا القرن.

ومع ما عرفنا من خصائص هذا المنهج ومحاسنه فإن النقاد تحدثوا عن محاذير اشبه ما تكون بالمعايب اذا لم تلحظ في هذا المنهج وهي الوقوع في اجواء ردود الفعل ضد الاتجاهات السياقية (التاريخية والنفسية والعلمية) التي سادت في القرن التاسع عشر، واخضعته لقوانينها، وابتعدت به عن روح الفن الذي لا يمكن ان يكون تاريخا او علما او اقتصادا او مختبرات نفسية او عضوية. وهذا ما حدث في نظرية الفن للفن والاتجاه الانطباعي الذي تمثل في نقد اناتول فرانس، وجيل ليمتر، يقول الاول منهما: (ان النقد الموضوعي لا وجود له، مثلما ان الفن الموضوعي لا وجود له. وكل من يخدعون انفسهم، فيعتقدون انهم يضعون في اعمالهم أي شيء غير شخصياتهم، انما هم واقعيون في أشد الاوهام بطلانا. فحقيقة الأمر هي اننا لا نستطيع ابدا ان نخرج عن انفسنا)[1].

وهذا -كما تلاحظ- تطرف ضد تطرف سابق، الأول كان يخضع الأدب لضوابط خارجية عن عالمه، والثاني يبعد أي وسيلة مساعدة لفهم طبيعة الأدب ومكوناته، سوى الذات الانسانية، وسوى الفن ذاته.

ويبدو انه من الخير للادب ان يستعين بالثقافات والمعارف والعلوم، حتى في هذا المنهج الفني الخالص، لأن "الفنية الخالصة" تحد من غنى المنهج النقدي وتجعل ثماره ونتائجه غير سليمة.

ومن محاذير هذا المنهج ابعاد الأدب عن اهدافه الاجتماعية والاخلاقية وعزله عن المجتمع والعالم من حوله بحجة (الفنية) والابداعية.

والحق ان هذه الاهداف ليست ضارة بالأدب اذا احسن توجيهها وعدم فرضها على الاديب، أو تقويم نتائجه على ضوئها وحدها.

---

(١) في النقد الادبي الحديث، د. فائق مصطفى، ود. عبدالرحمن الرضا علي، ص١٧٣، وينظر، في النقد الادب، د. محمد مندور، ص١٠٢.

ومثلهما وقع اصحاب المنهج التاريخي في الاحكام المستبقة والثابتة في دراساتهم للعصور الادبية، يمكن ان يقع المنهج الفني الخطأ نفسه اذا تناول الاحكام (الفنية) المتوارثة عن هذا الاديب او تلك المدرسة، لأن القواعد هي القواعد سواء مع المنهج التاريخي او المنهج الفني[1]. الم يخضع اللغويون العرب في القرن الثاني والثالث الشعراء المولدين لقواعدهم، ويطبقون عليهم مقاييسهم وقواعدهم اللغوية والنحوية دون النظر الى ميزاتهم الابداعية، والى عناصر التجديد في شعرهم، وكانوا خاضعين لسحر اللغة القديمة في الشعر الجاهلي، وهم كانوا في اطار النقد الفني او اللغوي.؟ ثم الم تطبق المدرسة الكلاسيكية في اوربا احكامها على الادب في عصر النهضة وعصر التنوير في القرن السادس عشر والقرن السابع عشر، وتلزمه بضرورة السير على نهج اليونان والرومان، بحجة الضوابط الفنية العالمية للأدب القديم.؟

ومع هذا تبقى مرونة الناقد وثقافته وافادته من المناهج الاخرى هي المحك في نجاحه او اخفاقه في هذا المنهج.

ثالثا: المنهج الاجتماعي

هذا الاتجاه يحاول دراسة النصوص الادبية في ضوء الظروف الاجتماعية التي ولد في ظلالها، يلاحظ ان الادب ظاهرة اجتماعية شأنها شأن الظواهر الاجتماعية الأخرى التي تتأثر بالمجتمع وتؤثر فيه، وليست عالما وهميا او خياليا، او حتى ذاتيا غير خاضع لظرف معين، او انعكاسات حضارية او خياليا، او حتى ذاتيا غير خاضع لظرف معين، او انعكاسات حضارية معينة، فلقد مضى الزمن الذي يعد فيه الأدب مخلوقا يهبط من السماء على شكل ملائكة او شياطين او جن او الهة خاصة به، كما عرف عن آلهة الشعر والفن عند اليونان، وشياطين الشعر وتوابعهم في العربي القديم.

---

(١) مناهج الدراسة الادبية، ص١٥٣.

ان عرض النص على البيئة الاجتماعية او فهمه على ضوء هذه البيئة التي تختلف من عصر الى آخر، ومن مكان الى آخر، بما للزمان والمكان والثقافة وعناصر الوراثة او الخصوصيات التي تتميز بها هذه الامة او تلك استنادا الى العقيدة التي تؤمن بها، او فلسفة الحياة التي تسيرها من اهمية، كل هذا يعد عناصر اضاءة لجوانب النص واغناء واثراء له شريطة ان يرافق هذا تقويم فني يعتمد اسس الفن، او النوع الفني المدروس.

ويراعى في هذا امران اثنان: الأول الاسس الفنية المستنبطة من روح العصر المدروس، لأننا ندرس نصا منتميا لمرحلة تاريخية او بيئية اجتماعية وليدة اطار فكري معين، والثاني محاولة استخدام المعايير النقدية الحديثة، وعرض النص عليها. وبهذا تكون للناقد شخصيته التي لا تذوب في ظروف البيئة الاجتماعية وتصير خاضعة لمعايير، ولا تطغى هذه الشخصية بعصرها الحديث ومقاييسها الذاتية او العلمية التي لا تنتمي الى ذلك العصر، فتخرج النص من واقعه وتخضعه لمعايير بيئة خرى او زمن آخر[1]. لأن في هذا نوعا من الاسقاط أو المصادرة لبيئة النص وظروفه الاجتماعية الخاصة.

يبدو، وكأننا نتحدث عن تطبيق المنهج الاجتماعي على نصوص وظواهر ادبية قديمة في حين ان المنهج مثلما ينطبق على نصوص قديمة تدرس على ضوئه ظواهر ادبية شعرية وقصصية ومسرحية حديثة، ويمكن اثراء هذه الدراسة الادبية الاجتماعية الحديثة عن طريق التماثل او التضاد بينها وبين نصوص قديمة من خلال تشابه او اختلاف ظروف كلا الظاهرتين الادبيتين.

الى هذا الحد من موضوع المنهج الاجتماعي يبدو انه لا ضير معه على الادب بل هو اغناء واثراء وواقعية في التعامل مع النصوص، لأنها تولد في المجتمع وتعبر عن حياة المجتمع وتساهم في تطور المجتمع، ولكن الأمر في رصد مسار النقد الاجتماعي في اوربا وفي البلاد العربية يعطينا فهما آخر، وتصورا آخر

---

(١) الاسلام والفن، د. محمود البستاني، ص٧١.

لأهداف هذا المنهج وطبيعته.

ترجع جذور النقد الاجتماعي في اوربا الى بدايات القرن التاسع عشر عندما اصدرت مدام دي ستايل سنة ١٨٠٠ كتابها عن (الأدب من حيث علاقاته بالنظم الاجتماعي)، وعندما اصدر شاتوبريان سنة ١٨٠٢ (عبقرية المسيحية)، ثم سار على نهجها النقاد في فرنسا وفي غيرها من البلدان الاوربية، ويذكر في هذا المجال ناقدان كان لهما اثر كبير في توجيه الادب والنقد الى ضرورة العناية بالعامل الاجتماعي، اولهما سانت بيف (١٨٠٤-١٨٦٩) الذي عنى بشخصية الاديب وابراز العوامل المؤثرة في هذه الشخصية، وثانيهما ايبولت تين (١٨٢٨-١٨٩٣) الذي رصد عوامل الجنس بمعنى العنصر الذي تنتمي اليه الأمة، والزمان والمكان، ورأى أن هذه العوامل تعمل في حياة الاديب عملا اجباريا فتترك اثارها واضحة على نتاجه[1].

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر نما هذا المنهج النقدي في ظلال التيارات الواقعية المتنوعة، وقد وجدت هذه التيارات لها بيئة صالحة في فرنسا وانكلترا وفي روسيا خاصة، حيث سيادة الاقطاع والظلم والتباين الطبقي الحاد الذي انقسم فيه المجتمع القيصري الى اسياد وأقنان. وقد عبر عن صور هذه الحياة البائسة ادب كل من بوشكين وتور جنيف، وكوكول، ودستوفسكي، و تولستوي، وتيشيخوف[2]. وكان الأعم الاغلب من ادبهم قد اتخذ من الفن القصصي مجالا لتصوير الظواهر الاجتماعية بما فيها من فقر وجهل واستغلال.

الى هذا الحد يبدو الادب والنقد الإجتماعي طبيعيين أو مقبولين، أو أن الغلو فيهما ليس غلواً يخرجهما من مصداقية الاثر الاجتماعي في حياة الأديب، وفي تقويم اثره الادبي.

---

(١) ينظر فصل (تطور النقد لدى الاوربيين) والنقد الادبي، لاحمد امين ص٣٤٧.

(٢) مقدمة النقد الادبي، د. علي جواد الطاهر، ص٤٠٣.

ثم اتخذت الواقعية، ومن ثم النقد الاجتماعي الذي يمثلها- بعداً فلسفياً على يد كارل ماركس (١٨١٨-١٨٨٣) وانجلز (١٨٢٠-١٨٩٥) من خلال نظريتهما في تفسير التاريخ والتطور البشري والاجتماعي على اساس العامل الاقتصادي ووسائل الانتاج.

لقد عدت هذه النظرية كل نشاط انساني في المجتمع بما فيه الأدب والفن بنية فوقية تحركها البنية التحتية التي هي العامل الاقتصادي وحركة الانتاج المادي. وقد وجدت هذه النظرية صداها في الادب والنقد، كما معلوم من نقد بليخانوف (١٨٥٧-١٩١٨)، وأدب مكسيم غوركي القصصي، واصبح لهذا الادب والنقد تيار عارم بعد الثورة الروسية في اكتوبر ١٩١٧، وكان للسنين (١٨٧٠-١٩٢٤) اثر بارز في توجيه النقد ودعوته الى حزبية الأدب. وجاء من بعده عهد ستالين الذي اخضع الادب والفن والأنشطة الاجتماعية الى رقابة الحزب والدولة، وجعل من الادب والنقد وسيلة من وسائل خدمة الطبقة العاملة (البروليتاريا)، ووجههما الى ان يكونا سلاحاً ضد الطبقة البرجوازية المستغلة.

واصبح الاديب والناقد يسيران في فلك محدد لهما، وصار اقرب الى منطق الإلزام منها الى الإلتزام الذاتي الحر. وصار الادب والنقد ذوي طعم واحد ولون واحد... حديث عن الصراع الطبقي بين المستغلين (بكسر الغين) والمستغلين (بفتح الغين)، وحديث عن وسائل الانتاج والجماهير. وهكذا انتهى الادب الى كونه مؤسسة اجتماعية شأنها شأن المؤسسات الاخرى.

من هنا يكمن الخلل في المنهج الاجتماعي النقدي في مفهوم الماركسية اللينينية، او المادية الديالكتيكية. وهو المنهج الذي اصطلح على تسميته بـ (الواقعية الاشتراكية) فيما بعد حين اقره اتحاد الكتاب السوفيت عام ١٩٣٤[1].

وقد ذكرنا في دراسة لنا منشورة ان هذا المنهج يخضع الظاهرة الادبية الى

---

(١) المصدر السابق، ص٤٠٨.

عامل واحد، وهو العامل الاقتصادي، بينما هي في واقع الحال ظاهرة مركبة معقدة تتصل بالكيان الانساني المبدع الذي لا يمكن تفسير حركته بحركة الانتاج ووسائلها وحدها[1]. ولا ادل على عدم تحمس النقد العالمي لهذه النظرية انها لم تجد صدى واسعاً الا في بيئات محدودة، ولدى نقاد محدودين خاصة في بيئات العالم الثالث الذي يبحث عن منافذ للتغيير السياسي والاجتماعي.

اما عن مسيرة المنهج الاجتماعي في النقد العربي الحديث، فقد بدت غير مذهبية، أي انها كانت تراعي البعد الاجتماعي للنتاج الادبي، ولا تطغى في تفسيره على ضوء وسائل الانتاج، او تدعو الى جعله وسيلة من الوسائل الحزبية فتربطه بحركة سياسية كالحزب الشيوعي. نلحظ هذا في الدعوات الأولى لشبلي شميل او سلامة موسى او عمر فاخوري، ثم تدرجت المسيرة بالاقتراب من المادية الجدلية (الديالكتيكية) على يد محمود امين العالم وعبدالعظيم انيس ولويس عوض[2]، ثم انتهت الى النقد العقائدي على يد الدكتور محمد مندور[3]، كما ان بامكاننا تبين مظاهر هذا الاتجاه لدى كثير من الشباب في النقد الصحافي الشائع.

وخلاصة القول ان هذا المنهج لا ضير فيه اذا استخدم بالحدود التي تفهم الصلة بين الأديب ومجتمعه، وتستعين بفهم المجتمع وتياراته على فهم الظاهرة الادبية، ولكنه حين يشتط ويتعسف ويصبح وسيلة دعائية سياسية او حزبية، ويقسر الأدب على ان يكون صدى لعملية الانتاج والقوى الاقتصادية، فانه يضر بالادب والنقد وينتهي بهما الى (إكليشهات) تقال في نقد كل اديب، فيفقد النقد روعته وأصالته وفنيته.

---

(١) الملامح العامة لنظرية الادب الاسلامي، ص١٦٧.

(٢) النقد الادبي اصولة واتجاهاتة، د. احمد كمال زكي، ص١٢٨ ومابعدها.

(٣) ينظر كتابة (النقد والنقاد المعاصرون)، ص٢٢٨، وما بعدها.

رابعا: المنهج النفسي

ما من شك في ان الادب صورة من صور التعبير عن النفس، وهو ثمرة من ثمار عوالمها المركبة. ولهذا فدراسة الادب وفق منهج يراعي الصلة بين النص ونفسية منشئه من حيث ظروف النشأة والتربية، ومن حيث كونها سوية او شاذة، مترفة او مارة بظروف قاسية.

ثم اننا نعرف ان عنصراً هاماً من عناصر التجربة الادبية هو عنصر العاطفة، ومعالجة هذا العنصر ودراسة ابعاده تحتاج الى معرفة بالنفس الانسانية وميولها واحاسيسها.

غير ان النقاد يرون ان الملاحظة النفسية شيء والدراسة القائمة على علم له قواعده واصوله شيء آخر. فلقد كان لدارسي الادب العربي دراسة بلاغية ملاحظات نفسية هامة نجد مظاهرها في تقرير البلاغيين ان البلاغة هي مناسبة مقتضى الحال، بمعنى مراعاة الاديب لشخصية المستمع ونفسيته، وهم يتحدثون عن الامزجة الانسانية واثرها في صوغ العبارات، فيفرقون بين المولدين والعرب من حيث طبيعة التركيب اللغوي للشعر عند كل منهما.

وفي الدراسات النقدية العربية القديمة فيض من هذه الملاحظات النفسية تتمثل في حديث ابن قتيبة عن الأوقات والأماكن التي يُسرع فيها الشعر الى النفس، وحديثه عن اختلاف الشعراء من حيث الطبع والميل، فمنهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، وبالعكس، ومنهم من تتيسر له المراثي ويتعذر عليه الغزل، وهكذا.

ويطول بنا المقام ان نحن تتبعنا الملاحظات النفسية في كتب النقد القديم مثل (الموازنة بين الطائيين) للآدمي، او (الوساطة بين المتنبي وخصومه) للقاضي عبدالعزيز الجرجاني، او غيرهما من كتب النقد، ولكننا نشير الى غزارة هذه الملاحظات في كتاب (اسرار البلاغة) للامام عبدالقاهر الجرجاني الذي وقف حديثه عند تأثير الصور البيانية في نفس المتلقي او المتذوق ومن المعروف ان الدراسة

البلاغية جمدت بعد عصر عبدالقاهر في القرن الخامس واتخذت منحنى آخر ليس هذا مجال الحديث عنه.

اما المنهج (النفساني) الذي هو غير الملاحظة النفسية، والذي يعتمد على علم التحليل النفسي في نقد الادب والفن، فهو منهج قائم على قوانين ونظريات وطرق ليس لنا بها سابق عهد، وانما هي مدينة لانجازات علم النفس في الثلث الاخير من القرن التاسع عشر، والنصف الاول من القرن العشرين في اوربا.

يقترن علم التحليل النفسي بالعالم النمساوي سيجموند فرويد (١٨٣٣-١٩٣٩)، وتلامذته الذين اشتهر منهم كل من أدلر النمساوي (١٨٧٠-١٩٣٧) ويونج السويسري (١٨٧٥-١٩٦١) وأن اختلفنا معه فيما بعد وجاء بنظريات جديدة في التحليل النفسي لا تعتمد على الاساس الذي اعتمد عليه فرويد.

لقد طلع فرويد علي الناس بنظريته التي تركز الغرائز كلها حول غريزة حب الحياة ممثلة بوضوح في الغريزة الجنسية، وأن الحياة النفسية الانسانية تقسم الى شعور ولا شعور، ولفرويد في نظريته هذه مصطلحات ثلاثة هامة هي:

١- الغريزة الجنسية (اللبيدو) أو الأنا العليا (LIBIDO).

٢- الأنا او الذات او الاجو (EGO)، وهي منطقة الشعور او العقل الذي نخضع للضوابط الاجتماعية.

٣- اللاشعور او الهي او إد (I D)، وهو العنصر الذي يتعارض مع المجتمع وتقاليده، ويعبر عن نفسه احيانا عن طريق الاحلام التنويم المغناطيسي[1].

ترى المدرسة النفسية التحليلية هذه ان هذه القوى في صراع دائم، وقد يتغلب بعضها على بعض، ولذلك تجد من مصطلحاتها (القمع والكبت والتسامي والتبرير والقلب والقهر)، وحين يبلغ الصراع قمته يضطرب الجهاز العصبي، ويقاد الى

(١) ينظر، في النقد الادبي، د. عبدعزيز عتيق، ص٣٠١، والمصادر التي اعتمدها مثل: الشعر والشعراء، ج١، ص٧٩، والعمدة ج١، ص١٧٨.

طلب الأمراض العقلية حيث يضطلع التحليل النفسي بعلاجه.

الذي يهمنا من هذا العلم انه يرى ان التعبير الفني مرتبط بمنطقة اللاشعور اكثر من ارتباطه بالعقل او الشعور، لأن المنطقة الاولى هي في حالة تهيج وثورة، فهي اقرب الى الفيض الابداعي منها الى منطقة الشعورية (العقلية) المستقرة التي كثيرا ما تحقق رغباتها[١].

والذي يهمنا ايضا ان هذه المدرسة وجدت ما يساعدها على توضيح نظريتها في الادب والفن حتى ان بعض مصطلحاتها جاءت بمسميات ابطال مسرحيات اوروبات عالمية مشهورة. فعقدة (اوديب) تستند الى مسرحية اوديب الملك لسوفو كلس اليوناني، وهي تؤكد ان الولد يميل ميلا جنسيا نحو امه، وينظر الى والده نظرة حقد دفين، ولكنه لا يستطيع ان يعبر عن هذا الحقد (شعوريا)، وانما يكبته في (منطقة اللاشعور) الامنة، حتى تجد لها متنفسا، فتظهر على السطح، وقد تحققت هذه الرغبة الدفينة عند اوديب، وانتهى به المطاف –حسب السياق المسرحي... ان يتزوج امه دون ان يدري.!!

ومثل هذا فعلت هذه المدرسة مع مسرحية هاملت لشكسبير، ورواية (الاخوة كارمازوف) لدستوفكي، أي انها خللتهما على ضوء عقدة أوديب. وقد وجد كل من ادلر ويونج مادتهما في الادب والفن لايضاح نظريتهما في (عقدة النقص) و (العقل الباطني الجمعي)[٢].

لقد نظر الفرويديون الى العمل الفني على انه وثيقة يساعد تحليلها على معرفة القوى النفسية اللاشعورية لذا الفنان ولهم في هذا مسلكان اثنان:

الاول : استخدام العمل الفني وسيلة لفهم نفسية الفنان، وما فيها من عقد وامراض.

الثاني: اتخاذ شخصية الفنان وسيلة لتفسير العمل الفني.

---

(١) مقدمة في النقد الادبي، ص٤٢٤.

(٢) تذوق الادب، ص٣٢٧.

ويرى النقاد ان العمل الاول لا يهم الا علم النفس، اما الثاني فهو مفيد ومساعد للعملية النقدية التفسيرية، خاصة اذا كان العمل الفني غامضا ورمزيا، ولا يمكن فهمه الا عن طريق ارجاعه الى القوى الخفية اللاشعورية في النفس الانسانية[1].

ومن المعروف ان هذا المنهج انبهر به النقد لدى الاوربيين، ووجد له انصارا في امريكا، وحللت على ضوئه نتاجات ادبية وفنية قديمة وحديثة.

اما في النقد الادبي العربي الحديث، فقد وجد صداه في اكثر من دراسة، ولدى اكثر من ناقد، فقد كتب فيه الدكتور محمد احمد خلف الله (من الوجهة النفسية في دراسة الادب ونقده)، وصدر (مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والادب) للأستاذ امين الخولي، (دراسات في علم النفس الادبي) للاستاذ حامد عبدالقادر، كما كتب الدكتور عز الدين اسماعيل كتابه الموسوم بـ (التفسير النفسي للادب)، غير ان اكثر الدراسات التطبيقية شيوعاً ما كتبه كل من الاستاذ عباس محمود العقاد عن ابي نواس وعمر بن ابي ربيعة، وما كتبه الدكتور محمد النويهي عن نفسية بشار وابي نواس، وما قام به من تحليل لشخصية ابن الرومي في كتابه (ثقافة الناقد الادبي) حيث وظف المعلومات البيلوجية والنفسية في تحليل هذه الشخصية، ورأى (ان المؤثرات العظمى التي جعلته كما كان لم تكن عصره، ولا امته ولا بيئته، ولا تربيته، ولا نوع التعليم الذي اصابه، ولا غير هذا من عوامل البيئة، انما كانت في اغلبها مؤثرات جسمانية)[2].

ان هذا المنهج كثير الجدوى والفائدة للدراسة النقدية اذا استخدم بحذر ونباهة

---

(١) في النقد الادبي الحديث، د. فائق مصطفى، وعبد الرضا علي، ص١٧٥.

(٢) ثقافة الناقد الادبي، ط٢، مطبعة الخانجي القاهرة، ١٩٦٩، ص١٢٨، وتنظر الدراسة التي قدمها الدكتور محمد ابو بكر اول الندوة قسم اللغة العربية بجامعة بايرو، بمدينة كانو النجيرية، وهي بعنوان (الاتجاه النفساني في الدراسات الادبية الحديثة من خلال بعض كتب محمد النويهي)، والدراسة قدمت في ربيع الاول ١٤٠٧، ١٩٨٧، وهي مرقونة بالالة الكاتبة.

وموضوعية، فهو يساعد على فهم النص على ضوء سلوكك كاتبه وانعكاسات هذا السلوك على النص، كما يساعد على فهم نفسية الجمهور وسلوك السبل التي تساعد على التأثير فيها وتحريكها عن طريق معرفة العلاقة بين المنبه والاستجابة، ومن المعروف ان ما يسمى بـ (الحرب النفسية) قد افاد من هذا المنهج في تحقيق اهدافه، فضلا عن ان كثيرا من الظواهر النفسية المنعكسة في النص يمكن القاء الضوء عليها اغناء للنص وتفسيرا لمحتواه[1].

ومع ذلك فإن هناك مجموعة من المخاطر او العيوب اكتنفت علم النفس التحليلي نفسه، والمنهج النقدي القائم عليه كذلك، ومن هذه العيوب ما يلي:

١- ان نتائج علم النفس التي قيل انها كانت (عملية)، لم تكن- في الاقل بعض منها -بالعملية اليقينية، خاصة ذلك الاتجاه الذي يضخم من اثر الغريزة الجنسية، ويعد عنصر (اللاشعور) في النفس الانسانية يشكل تسعة اعشار ٩/١٠ من النفس الانسانية، بينما لا يشكل الشعور او العقل الا عشرا ١/١٠، وبهذا تخضع النفس الانسانية الى نوع من الجبرية او الحتمية، بما يقر بها من السلوك الحيواني غير المسؤول، لأن الانسان -والحال هذه- مسوق او مجبر بدافع من هذه الغريزة حسب ما تقرره النظرية الفرويدية[2] ولا ادل على عملية فرويد في هذا الاتجاه المبالغ فيه من خروج تلميذته ادلر ويونج على منهجه ورفضهما غلوه في فهم الدافع الجنسي، ومن المعلوم ان علم النفس هذا فقررت موضوعاته وقوانينه في اجواء (العلمانية) المضادة للقيم الدينية والوحدانية الربانية.

٢- ان الهم الأول للمحلل النفسي هو التحليل النفسي، وليس القيمة الفنية وعناصر الابداع في العمل الادبي، وبهذا يستوي عنده العمل الفني الجيد والعمل الردئ ما داما يحققان الهدف من التحليل النفسي[3]. وفي هذا هدر للمادة التي نتعامل معها،

---

(١) الاسلام والفن، ص٧٦ ومابعدها

(٢) ينظر كتابنا (الملامح العامة لنظرية الادب الاسلامي)، ص١٦٦.

(٣) في النقد الادبي، د. عبد العزيز عتيق، ص٢٩٧.

وهي (النص)، ومن المعلوم ان للنص قوانينه الذاتية الخاصة، التي لا تخضع بالضرورة للجانب النفسي او الشخصي (ان النصوص لا تعد في الحالات جميعا وثيقة مفصحه عن نفس كاتبها بقدر ما تعد عملا موضوعيا ينقسم فيه الشخص عن نتاجه الفني، فقد نقرأ قصيدة، مثلا تتحدث عن (الشجاعة) الا ان صاحبها موسوم بالجبن. وقد يتحدث الخطيب عن اهمية الصدق الا انه يمارس الكذب... مما يعني ان الباحث ليس بمقدوره ان يستخلص من النص المدروس حقيقة السلوك الذي يصدر عن كاتبه)[1].

٣- ترتكز الدراسات النفسية النقدية على الشخصيات الشاذة والمصابة بالامراض النفسية والعقد، كما رأينا من دراسة نفسية ابي نواس وبشار، ووراء هذا ما وراءه من اعتبار هؤلاء الشاذين قدوة للفنانين، وقبلة للمبدعين، ويحق لنا ان نستاءل عن هذا العلم الذي لا يصلح الا للحالات المرضية (العيادية)، وتصبيق قوانينه عن تفسير حالات الاستقامة والاستواء في النفس البشرية، ماذا وراء هذا النوع من الدراسات مما لم نشر اليه..؟[2].

خامسا: المنهج التكاملي

تبدى لنا في الحديث عن المناهج النقدية الأربعة السابقة (التاريخي والفني والاجتماعي والنفسي) انه لم يسلم واحد منها من المآخذ والعيوب، ولهذا كانت الساحة النقدية تشرئب الى منهج ان لم يكن يخلو من العيوب، فإنه -على الاقل- يكون اكثر التصاقا بالعملية الابداعية، واقرب تعبيرا عنها.

يحاول هذا المنهج التكاملي ان يكون هو البديل، على انه يقرر بأن اصوله ومادته النقدية وخطواته لا تتدابر والمناهج السابقة، ولا يقول بأنه يأتي بجديد لم

---

(١) الاسلام والفن، ص٧٦.

(٢) الملامح العامة لنظرية الادب الاسلامي، ص١٦٦.

تضطلع به، بل انه يجهد بأن يفيد من حسناتها، ويتجاوز كل عيوبها او اكثرها.

ان المناهج السابقة، كان نقادها ينظرون اليها على انها قواعد وقوانين واجبة الاتباع، وانها كادت تكون اهدافا بذاتها، وكاد الادب في بعضها يكون وسيلة لاهداف تحليلية نفسية، او سياسية اجتماعية. وكان ضررها على النقد (يتمثل في انها تفسده، وتخنقه، وتقضي على روحه، وبالتالي تؤثر في الادب، وتحاول ان تفرض عليه ما ليس في طبيعته، وتتحكم في حريته وانطلاقاته التي هي مصدر ابداعه وابتكاراته)[1].

واحسب ان كثيرا من النقاد لم يتحدثوا عن هذا المنهج في مؤلفاتهم ودراساتهم عن المناهج النقدية، خشية ان ينظر القراء الى هذا المنهج على انه منهج تلفيقي، وانه من السهل على الناقد ان يقول بأنه يأخذ خير ما في المناهج ويدع سيئها الذي لا يخدم العملية الابداعية، ولا يكشف عن حقائقها.

والحق ان هذا المنهج هو خلاصة عملية تركيبية بعد بسط وتحليل معمق للمناهج السابقة ومعرفة ما آلت اليه من نهايات، وما واجهتها من عقبات، كان ضررها معها اكثر من نفعها للأدب ونقده.

واعتقد انه جاز لنا ان نتحدث عن (واقعية) ذات دلالة وضعية، وليست مذهبية، فإن هذا المذهب المتكامل هو الاقرب الى الواقعية لأنه يحقق الغاية من الدراسة الادبية التي تتناول النص من جوانبه كلها، وتعنى بالعوامل المؤثرة فيه والمساعدة على خلقه كلها.

انه، بمعنى آخر، يشكل نظرية تعنى بالتجانس بين النسب في النظر الى العمل الادبي وتفسيره وتحاول الا يطغى عنصر على عنصر في خطوات الفهم والتفسير والتقويم.

ولعل خير من افاض في الحديث عن ملامح هذا المنهج هو الدكتور شكري

---

(١) في النقد الادبي، د. عبدالعزيز عتيق، ص٣٠٨.

فيصل، وان لم يسمه باسمه، وذلك حين قام بعملية تحليلية للمناهج السابقة، او بعضها، ثم انتهى الى هذا التركيب الجامع الذي يفيد من جهد السابقين، وينبه الى مكامن الضرر في مناهجهم، ويرسم المعالم الى المنهج الذي يخدم الاهداف العامة والخاصة للادب، ويساعد على تطوير الوعي النقدي الذي يسهم بدروه في تطوير الابداع الادبي في بيئتنا العربية، ويصلها بمنابع الابداع العالمية.

يقول الدكتور شكري فيصل في خلاصة دراسته: (لم نجد في النظريات والاتجاهات المختلفة التي تعاقبت على الادب العربي النظرية التي تفي بحاجة هذا الادب وتقنع في درسه وتاريخه، فقد كانت هذه النظريات جميعا، المفترضة منها والمطبقة، سواء في اللفت الى نحو من انحاء الدراسة، والقصور عما عده، والنظر الى الادب من جانب واهمال الجوانب الاخرى، وبدت كلها، وعليها هذه الجوانب من النقص)[١]. ويقول في موضع اخر من بيان عيوب هذه المناهج: (ان عيب الدراسات السابقة كلها انها كانت تعتبر القضية الادبية تبعا، ونحن نحب ان نجعل منها اصلا، فالنظرية المدرسية (التاريخية)، مثلا، ربطت القضية الادبية الى عجلة السياسة، والنظرية الاقليمية (نظرية الجنس والعصر والبيئة)، جعلت منها ثمرة حتمية لا مفر منها لعوامل البيئة، ونظرية الثقافات صورتها على انها تعبير عن هذا التفاعل الثقافي)[٢]. وهو بهذا يقرر اصل المنهج الجديد وهو التفريق بين الدراسة المساعدة والدراسة الاصلية، وعنده ان الدراسة الاصلية هي التي تقف عند النص ودراسته وتذوقه، والتعرف على حياة منشئه، وتحقيق نسبته، اما الدراسة المساعدة فهي هذا التاريخ او البيئة او الأمة التي ينتمي اليها الاديب، او تعبيره عن الظواهر الاجتماعية، والنفسية، وهي عوامل مضيئة لجنبات التفسير، ولكنها ليست اساسا في فهم العمل الادبي.

اما شأن المناهج السابقة، فهو الوقوف عند العامل المساعدة وحدة نسيان النص

---

(١) مناهج الدراسة الادبية، ص٢٢١.

(٢) المصدر السابق، ص٢٣٦.

المبدع نفسه، وفي هذا عكس للجهد المرتقب من النقد، وطبـع النقـد بلـون واحـد مـن الاداء والفهم، وحجب السبل المؤدية الى فهم النص انطلاقا مـن ذاتـه وخصوصياتـه بعيدا عن العوامل المساعدة على تكوينه.

اما الناقد الاخر الذي اشار الى حدود هـذا المنهـج، ولكـن بطريقـة تختلـف عـن منحى الدكتـور شـكري فيصـل، ذلـك هـو الدكتـور احمـد كمـال زكـي الـذي اراد ان يرصد اعمال الاعمدة في تاريخ النقد العربـي الحديـث، ليدلـل علـى انهـا تكـاد تتخـذ طابع (التكاملية) وتنأى عن (المذهبية) او المنهجية الضيقة ذات اللون الواحد.

فالناقد من هؤلاء الرواد الكبار تكاد تجتمع فـي نقـده ملامـح الاتجاهـات النقديـة السائدة، ولم يحبس نفسه على نوع واحد منها. هـذا فـي الاعـم الاغلـب، وان وجدنـا المتأخرين منهم، او بعض الرواد من حاول ان يجرب او يتخصص في منهج واحد.

لقد تحدث الدكتور زكي عن نقد حسين المرصفي، ونقد طه حسين، ونقد امين الخولي، وعرج على منهج فاروق خورشد، وجهود محمد غنيمي هلال، ومصطفى ناصف، وسهير قلماوي، وعبدالقادر القط، وصـلاح عبدالصبـور وغيرهم، وانتهى الى ان الملامح العامـة فـي نقدهـم تنبـئ عـن فلسـفة لغويـة وجماليـة، وتعكس ثقافـة تاريخية واجتماعية ونفسية، وتفيد من تجارب النقد العربـي القديـم، ومثلمـا تفيـد مـن انجازات النقد واتجاهاته القديمة والحديثة في اوربا، دون ان تحصر نفسها في اطـار ضيق من الفهم لاصول العمل الادبي وخصائصه وحقائقه واسراره، ولعل فـي هـذا سر نجاحها، وتواصلها، وفيه ايضا، ابراز لقدرتهـا علـى دفـع عجلـة الادب العربـي الحديث، والأخذ بيده الى النهوض والتواصل مع الذات ومع المجتمع في الوقت نفسه.

ولعل خير فقرة نقتبسها من الفصل الطويـل الـذي عقـده للمنهـج التكـاملي، هـي قوله، بعد حديثه عن ثلاثة من النقاد، هم: محمد غنيمـي هـلال، ومصطفـى نـاصف، وعبدالرحمن عثمان،: (يمكن ان نلحظ ان الثلاثة يجمعهم طريق ابرز معالمه:

١- إن الادب تجربة جمالية شاملة، وهو لا يحتوي أي شيء من شأنه ان يتنـافى مع القيم الاخلاقية.

٢- وعلى الاديب ان يتمثل للقديم، لكن لا بأس ان يخرج بالجديد ما لم يخل هذا الجديد بالمثالية المجمع عليها.

٣- ولا يعتبر صادقا أي نص ادبي لا يعبر عن المشاعر التي ينفعل لها المجموع برغم ان التعبير فيها اساسا ذاتي محض.

٤- والناقد البصير هو الذي ينفي عن النقد المذاهب التي يراها مجانبة لطبيعة العملية الادبية.

٥- والنقد عادة يستمد اسباب وجوده من النص الادبي، وهذا النص نتاج التلاحم، بين العبقريات الفردية والبناء الاجتماعي بكل ابعاده وتواريخه)[1]، وفي هذا -كما تلاحظ- جمع لعناصر المنهج التكاملي، وبيان لخصائصه وطوابعه بشكل عام.

وهكذا بدا لنا ان توظيف محاسن المناهج كلها عملية مجدية ومثيرة للنقد، وان ايثار منهج على منهج لا يكون الا في الموضوع الذي يكون فيه منهج معين اجدى من منهج آخر، وقد بدا -لنا كذلك- ان تفسير العمل الادبي ضمن عامل واحد مجاقاة للعمل الابداعي الذي هو نتاج للنفس الانسانية المركبة التي لا يمكن فهمها الا من خلال النظر الى مكوناتها الشعورية والعقلية والجمالية، فضلا عن العوامل الاجتماعية والاقتصادية المؤثرة فيها.

وبهذا فإننا في الحديث عن المذاهب الادبية، والمناهج النقدية، نكون قد رسمنا الطريق للثقافة النقدية التي تكون سلاحا للناقد في تعامله مع النصوص الادبية، ومبدعي هذه النصوص، وبيئاتهم والعوامل المؤثرة في تكوينهم، وفي تلوين نتاجاتهم.

---

(١) النقد الادبي الحديث، اصوله واتجاهاته، فصل: النقد التكاملي، ص١٠٢-١٠٣

الخاتمة

اذا قيل بأن النقد (هو في تمييز الاساليب) فهل استطاعت الصفحات السابقة بفصولها العشرة ان تساعد الطالب الجامعي في مرحلته الاخيرة بقسم اللغة العربية على ان يكون له رهافة حس، وشفافية تذوق. بأن يميز بين الاساليب المتنوعة، ويربطها بانماطها الادبية، ويعرف العوامل الفنية والاجتماعية المؤثرة فيها.؟

فاذا وفقنا الى شيء من هذا، فهو ما كنا نبغي، اما اذا لم نوفق، فلنبحث عن الخلل، اهو في الطالب او في الاستاذ او في المنهج.؟ ولنحاول ما اوتينا من موضوعية ان نسدد ونقارب، كما جاء في التوجيه النبوي الشريف، فنرفع من المستوى العلمي والفني للطالب، ونوحي للاستاذ الفاضل ان يوظف خبرته وثقافته المعمقة في تشويق الطالب للمادة الادبية، وان نحدد من اساليبنا، وطرق تآليفنا بإخضاعها على الدوام الى النقد الموضوعي، والاستجابة العميمة.

بقي ان نقول ان باستطاعتنا ان نتوسع في هذه المادة في غير هذه الصفحات فنكلف الطالب بأبحاث تتعلق بشخصيات نقدية عربية وعالمية، او ابحاث تناقش نظرية ادبية قديمة او حديثة، او بنصوص شعرية وقصصية ومسرحية يحللها الطالب على ضوء المناهج التي وضعناها بين يديه، وقد نقدم له بأنفسنا امثلة تطبيقية نحلل فيها نماذج محددة من هذه النصوص، وبهذا تتعاضد النظرية مع التطبيق، ونحقق الهدف المتوخى من دراسة النقد الادبي، بما فيه من ادوات ومهارات، وبما يحتاج اليه من ثقافة ومؤهلات.

ثبت بالمصادر والمراجع

١- اثر القرآن في الشعر العربي الحديث، د. شلتاغ عبود، دار المعرفة، دمشق، ط١، ١٩٨٧.

٢- الادب المقارن، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة - الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠.

٣- الادب وفنونه، د. محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٨٠.

٤- الادب وفنونه، د. عزالدين اسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٧٨.

٥- الادب ومذاهبه، محمد مفيد الشوباشي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ط١، ١٩٧٠.

٦- الادب والصراع الحضاري، د. شلتاغ عبود، دار المعرفة، دمشق، ط١، ١٩٩٥.

٧- الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٤.

٨- الاسلام والفن، د. محمود البستاني، مجمع البحوث الاسلامية، مشهد، ايران، ط١ ١٤٠٩هـ .

٩- اصول النقد الادبي، احمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط٩، ١٩٩٢.

١٠- اعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، بيروت، ب ط، ب ت.

١١- الاوراس في الشعر العربي، ودراسات اخرى، د. عبدالله الركيبي، الشركة الوطنية، الجزائر، ط١ ١٩٨٢.

١٢- البيان والتبيين، ابو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الجاحظ مطبعة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٣٨٠هـ، ١٩٦٠. تحقيق عبدالسلام هارون.

١٣- تاريخ النقد لادبي عند العرب، طه احمد ابراهيم، دار الحكمة، بيروت، ب ط، ب ت.

١٤- تاريخ الادب الحديث، د. حامد حنفي داود، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط١، ١٩٨٣.

١٥- تجديد ذكرى ابي العلاء، د. طه حسين، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٣٧.

١٦- تذوق الادب، طرقه ووسائله، د. محمد ذهني، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ب ط، ب ت.

١٧- التطور والتجديد في الشعر الاموي، د. شوقي ضيف، دار المعارف القاهرة، ط٧، ١٩٨١.

١٨- تطور النقد والتفكير العربي، د. حلمي علي مرزوق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٢، ب ط.

١٩- تطور الادب الحديث في مصر،د. احمد هيكل، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧١.

٢٠- تعريف بالنثر العربي، د. عبدالكريم الاشتر، مطبعة ابن حيان، دمشق، ط١، ١٩٨٢.

٢١- التيارات المعاصرة في النقد الادبي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٣٨٥هـ، ١٩٦٣م.

٢٢- الثابت والمتحول، علي احمد سعيد (ادونيس)، دار العودة والثقافة، بيروت، ط١، ١٩٧٤.

٢٣- ثقافة الناقد الادبي، د. محمد النويهي، مكتبة الخانجي ودار الفكر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٩.

٢٤- جنة العبيط، د. زكي نجيب محمود، مطبعة التـأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٤٧.

٢٥- حركة الشعر الحرفي الجزائر، د. شلتاغ عبود، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط١، ١٩٨٥. الجزائر.

٢٦- حديث الاربعاء، د. طه حسين، دار المعارف، القاهرة، ب ط، ب ت.

٢٧- حركة التجديد في الادب العربي، مجموعة من الاساتذة، دار الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٧٥.

٢٨- حماسة ابي تمام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٣٧١، ١٩٥٧- القسم الاول، تحقيق احمد امين، وعبدالسلام هارون.

٢٩- دراسات نقدية في الادب المعاصر، مصطفى عبداللطيف السحرتي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٦٩.

٣٠- دور الادب المقارن في توجيه دراسات الادب العربي المعاصر، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٥٦.

٣١- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح احمد، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤.

٣٢- الرمزية في الادب العربي، د. درويش الجندي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٥٨.

٣٣- الرمزية والسريالية، ايليا حاوي، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

٣٤- الرومانتيكية، د. محمد غنيمي هلال، دار الثقافة والعودة، بيروت، ب ط، ١٩٧٣.

٣٥- النثر الفني في القرن الرابع، د. زكي مبارك، المكتبة التجارية الكبرى، بمصر، ط٢، ب ت.

٣٦- الساق على الساق فيما هو الفارياق، احمد بن فارس الشدياق مكتبة الحياة بيروت، ب ط، ب ت.

٣٧- الشعر بين نقاد ثلاثة، د. احمد ابو سعد، دار الثقافة، بيــــــــــروت، ب ط، ب ت.

٣٨- الشعر والشعراء في العراق، احمد ابو سعيد، دار المعارف، بيروت، ط١، ١٩٥٩.

٣٩- شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، عباس محمود العقاد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٠.

٤٠- شوقي وقضايا العصر والحضارة، د. حلمي علي مرزق، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

٤١- عباس العقاد ناقد، عبدالحي دياب، دار الشعب، القاهرة، ط١، ١٣٨٥هـ، ١٩٦٦م.

٤٢- العصر العباسي الاول، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة ط ١١، ١٩٩١م.

٤٣- علم المعاني، د. عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

٤٤- العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م. تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي.

٤٥- في النقد الاسلامي المعاصر، د. عماد الدين خليل، مؤسسة الرسالة بيروت، ط١، ١٣٩٢هـ، ١٩٧٢م.

٤٦- في الادب الحديث، د. عمر الدسوقي، دار الفكر، بيروت، ط٨، ١٩٧٣م.

٤٧- في النقد الادبي الحديث، د. محمد عبدالرحمن شعيب مطبعة دار التأليف، القاهرة، ط١ ١٩٦٧.

٤٨- في النقد والادب، د. محمد مندور، دار النهضة مصر، القاهرة، ب ط، ١٩٧٧.

٤٩- في نقد الشعر، محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٧٧.

٥٠- فن الادب، توفيق الحكيم، مكتبة الاداب، القاهرة، ب ط ، ب ت.

٥١- في النقد الادبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، د. فائق مصطفى، ود. عبدالرضا علي، منشورات جماعة الموصل، العراق، ط١، ١٩٨٩م.

٥٢- في النقد الادبي، د. عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٧٢م.

٥٣- فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها، د. اميرة حلمي مطر، دار الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٧٣م.

٥٤- فن القصة، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٥٩م.

٥٥- الفن ومذهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٨، ١٩٧٧م.

٥٦- فن الخطابة، د. احمد الحوفي، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٤، ب ت، ب ط.

٥٧- فنون الادب المعاصر في سوريه، دار الشرق، بيروت، ١٩٧١، ب ط.

٥٨- القضية والرواية، د. عزيزه مريدن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط١، ١٩٧١م.

٥٩- قضايا النقد المعاصر، د. محمد زكي العشماوي، الشركة المصرية العامة، الاسكندرية، ط١، ١٩٧٥م.

٦٠- الكلاسيكية في الادب والفنون العربية الفرنسية، د. ماهر حسن فهمي، ود. كمال زيد، مكتبة الإنجلو المصرية، ب ط، ب ت.

٦١- مقدمة في النقد الادبي، د. علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

٦٢- مقدمة في نظرية الادب، د. عبدالمنعم تليمة، دار الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٧٩م.

٦٣- مقدمة لنظرية الادب الاسلامي، د. عبدالباسط بدر، دار المناره، جده، السعودية، ط١، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م.

٦٤- محاضرات في نظرية الادب، د. شكري عزيز الماضي، دار البعث، قسطينة، الجزائر، ط١، ١٤٠٤هـ، ١٩٨٤م.

٦٥- مدخل الى تاريخ الاداب الاوربية، د. عماد حاتم، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط٢، ١٩٨٤م.

٦٦- المسرحية في الادب العربي، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط٥.

٦٧- الملامح العامة لنظرية الادب الاسلامي، د. شلتاغ عبود، دار المعرفة، دمشق، ط١، ١٩٩٢م.

٦٨- منهج الواقعية في الابداع الفني، د. صلاح فضل، دار المعارف، القاهرة، ب ط، ب ت.

٦٩- مناهج الدراسة الادبية، د. شكري فيصل، بيروت، دار الملايين، ط٤ ١٩٧٨م.

٧٠- نظرية الادب، شايف عكاشه، ديوان المطبوعات الجماعية، الجزائر، ط١ ١٩٦٤م.

٧١- النقد والنقاد المعاصرون، د. محمد مندور، دار نهضة مصر، ب ط، ب ت.

٧٢- النقد والدراسة الادبية، د. حلمي علي مرزوق، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

٧٣- النقد الادبي المعاصر في الربع الاول من القرن العشرين، د. اسحق مرسي الحسيني، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ط١، ١٩٦٧م.

٧٤- النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، مطبعة نهضة مصر، ب ط، ١٩٧٢م.

٧٥- النقد الادبي العربي الحديث ومذاهبه، د. محمد عبدالمنعم خفاجي، مطبعة الفجالة، القاهرة، ب ت ، ب ط.

٧٦- النقد الادبي الحديث واتجاهات رواده، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الاسكندرية، ط١، ١٩٨١م.

٧٧- النقد الادبي الحديث، اصوله واتجهاته، د. احمد كمال زكي، الهيئة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٧٢م.

٧٨- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط١، ١٣٩٩هـ، ١٩٧٩م، تحقيق د. محمد عبدالمنعم خفاجي.

٧٩- النقد الادبي، احمد امين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨٣م.

٨٠- الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبدالعزيز الجرجاني، مطبعة الحلبي، القاهرة، ط٤، ١٣٨٦هـ، ١٩٦٦م. تحقيق، ابو الفضل محمد ابراهيم وعلي البجاوي.

٨١- الواقعية الاسلامية في الادب والنقد، د. احمد بسام الساعي، دار المنارة، جدة، السعودية ط١، ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م.

فهرسة الموضوعات

Dar Majdalawi Pub. & Dis.
Amman 11118 - Jordan
P.O.Box: 184257
Tel Fax: 4611606

دار مجدلاوي للنشر والتوزيع
عمّان - الرمز البريدي: ١١١١٨ - الأردن
ص.ب.: ١٨٤٢٥٧ - تلفاكس: ٤٦١١٦٠٦

رقم الإجازة المتسلسل: ١٩٩٨/٣/٤٤ رقم الإيداع: ١٩٩٨/٣/٤٤٧